MAURICIO
BEUCHOT

# BELLEZA
# Y ANALOGÍA

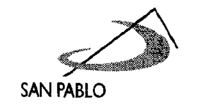
*Una introducción a la estética*



Mauricio Beuchot

# BELLEZA Y ANALOGÍA

## Una introducción a la estética



*Diseño, formación y portada:* DCG Ma. del Carmen Gómez Noguez

"AL SERVICIO DE LA VERDAD EN LA CARIDAD"
Paulinos, Provincia México

Primera Edición, 2012


Calz. Taxqueña 1792, Deleg. Coyoacán, 04250, México, D.F.

Comentarios y sugerencias: edicion@sanpablo.com.mx
www.sanpablo.com.mx

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

ISBN: 978-607-714-020-7

# INTRODUCCIÓN

En la actualidad la estética parece haber dejado de lado el tema de la belleza, que se declara como inaprensible, y da la impresión de refugiarse en lo que es el origen etimológico de su nombre, a saber, teoría de la sensibilidad, sin comprometerse con teorías de lo bello. A pesar de eso, en esta obra quiero retomar el problema abandonado, y ensayar la hipótesis de que la belleza es proporción, analogía; una proporción grata a los sentidos y, sobre todo, al intelecto, entre los elementos que conjunta y coordina mediante la dotación de estructura, de forma. Aun cuando en la obra de arte se encuentren elementos feos, grotescos e incluso asquerosos, ellos forman parte de ese todo que es dicha obra de arte, y colaboran a la belleza, que es esa forma, estructura u orden que aglutina y dispone todos los elementos. Les da una proporción, algo tal vez no fácil de definir, pero que es lo que hace bella a toda la disposición de elementos.

Para llegar a esto, empezaré por dilucidar algunos conceptos fundamentales de la estética. Comenzaré por el de la misma disciplina que recibe ese nombre. Buscaré la precisión de su contenido conceptual o definición, y me ocuparé de su división, esto es, los tratados que abarca como partes. En un capítulo posterior, abordaré algunos rasgos de la historia de su relación con la filosofía. Después pasaré a su conexión con la analogía; por eso veremos, en un capítulo, cómo atraviesa la noción de analogía o proporción la estética antigua; y, en otro capítulo, cómo llega y es recibida en la estética contemporánea. Luego pasaré a la co-

nexión de la analogía con la belleza. No me ocuparé aquí de las repercusiones ético-sociales de la estética, que habrán de quedar para otros capítulos.

Lo que más me interesa en este trabajo es conectar la estética con la analogía. Considero que la analogía o proporcionalidad tiene una relación muy estrecha con la belleza, quizá hasta el punto de constituirla; por lo mismo, tiene un profundo vínculo con la estética. Mas no trataré aquí ese problema tan arduo y metafísico. Me contentaré con proponerlo, aludiendo a que muchos y connotados filósofos aceptaron esta conexión de la analogía con la estética y con la belleza, pues el arte era visto precisamente como aquella actividad que resaltaba nuestra analogía con la naturaleza, haciendo que esta última perdiera su carácter de ajena y extraña, y se pudiera acercar simbólicamente al hombre. En efecto, la estética es la que, con la simbolicidad, vuelve al ser un ser especialmente significativo. Lo hace humano. La naturaleza de suyo puede no significar nada para el hombre; pero se vuelve significativa cuando se la inviste de afecto, lo cual se hace mediante la simbolización, y una de las formas de hacerlo es por el arte.

Tenemos, pues, a tratar, varios temas; entre ellos: qué es la estética, lo cual será algo introductivo; qué es la belleza y qué es el arte, ambos temas parte medular de la estética. En cuanto al arte, cuál es el sentimiento estético, lo que se desdobla en: *a)* cuál es el origen de la obra de arte o de la creación artística y *b)* cuál es el gusto para apreciar el objeto artístico, producto de esa creación; con otras cuestiones aledañas, como: cuál es la finalidad del artista o el papel del creador de belleza dentro de la obra de arte y más allá de ella, por ejemplo dentro de la sociedad, lo cual la conecta con la filosofía moral o ética y con la filosofía política. Nos centraremos más en lo constitutivo o "interno" al arte, y dejaremos sólo algún breve espacio a la función del artista en la sociedad.

En efecto, veremos que el artista, el creador (o productor) de obras de arte, de objetos bellos, está ubicado en la historia y en el contexto de una sociedad, una cultura, una tradición. Con respecto a ella, tiene que conservar algo e innovar algo. Tiene que pasar

de lo particular a lo universal (de lo nacional a lo mundial). Tiene que captar el carácter no neutral de su actividad respecto de la ética y la política. Por último, también reflexionaremos sobre el papel del artista en la sociedad; tanto en la vida que la sociedad actual depara al artista como en la función que el artista tiene en el contexto de la sociedad.

# LA ESTÉTICA Y LO ESTÉTICO

Pero dejemos ya los preámbulos y entremos al tema, comenzando por el principio, esto es, por definir lo que es la estética (como disciplina filosófica). Enseguida de eso habremos de pasar a las divisiones que ella contiene, y después trataremos de recopilar algunas notas del difícil y escurridizo tema de qué es lo estético (como fenómeno que es objeto de estudio de la estética). Con ello habremos sentado las bases de nuestro estudio, y lo podremos desarrollar destacando sus relaciones con la analogía o proporcionalidad, que es lo que nos interesa.

La estética es un estudio complejo, pues abarca aspectos que son propios de la gnoseología o epistemología (la estructura del juicio estético), que también se pueden considerar como propios de la hermenéutica, la cual versa sobre el acto o proceso de interpretación, e igualmente aspectos que son propios de la ontología, como es la estructura de la belleza en sí misma, o de lo que hace bella a una cosa, sea natural o artística, una obra de arte. En efecto, en la estética se dan de manera íntimamente correlacionada varios aspectos filosóficos: determinar qué es la interpretación estética, la cual desemboca en el juicio de gusto (lado hermenéutico); después, qué objetividad, esto es, verdad y universalidad, tiene (lado epistemológico), y cuál es la estructura de lo bello, tanto natural como artificial o artístico (lado ontológico).

Esto por lo que hace a la parte de la estética propiamente dicha, lo cual se aplica a esa otra parte que es la filosofía del arte, ya específicamente aplicada a lo que es la actividad artística. Y aquí, en su

aspecto de filosofía del arte, involucra incluso cuestiones de ética o filosofía moral y hasta de filosofía política (cuál es la responsabilidad del artista en estos ámbitos, pues en ellos puede tener mucha repercusión). Se trata, pues, de una visión hermenéutica de la estética, que se despliega como epistemología y que abarca la ontología (todo esto en la parte propiamente de estética), y aun alcanza la ética y la filosofía política (en la filosofía del arte).

## Definiciones

La palabra "estética", si atendemos a su etimología, suena igual que "teoría de la sensibilidad". Fue trasladándose poco a poco al lado de la sensibilidad artística, o el gusto por la belleza. De hecho, el nombre "estética" es tardío. Pertenece al siglo XVIII. Alexander Baumgarten la utiliza para designar el estudio y cultivo de la sensibilidad, sobre todo referido al gusto por lo bello.[1] Kant habla, en la *Crítica de la razón pura*,[2] de la estética trascendental, como el estudio de los elementos generales de la sensibilidad dentro de la teoría del conocimiento, en vistas a justificar los juicios matemáticos. Es la teoría de la *empirie*, de la experiencia sensorial. Pero no es la teoría de la belleza ni del arte; lo relativo al juicio de gusto estético lo deja para la *Crítica del juicio*.[3] Moneda corriente hoy, el nombre "estética" se asocia al de "filosofía del arte", que es más antiguo; pero ambos tienen una connotación diferente.

En efecto, mientras que, según se dijo, la estética versa sobre la sensación o la sensibilidad —principalmente la referida a la belleza—, la filosofía del arte tiene más que ver con el hacer humano, con lo que Aristóteles llamaba "*poiesis*", como distinto de "*praxis*", que era el actuar moral del hombre. "*Poiesis*" se refiere al hacer o producir, desde lo técnico ("*techne*" fue el nombre griego para

1. A. G. Baumgarten, *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, 2a. ed., Aguilar, Buenos Aires, 1960, p. 89.
2. I. Kant, *Crítica de la razón pura*, parte I, Losada, Buenos Aires, 1938, pp. 167 ss.
3. I. Kant, *Crítica del juicio*, §§ 82 ss.

"arte") hasta las bellas artes, desde lo que hace el zapatero hasta lo que hace el escultor o el poeta. Si se considera que tanto para producir arte como para apreciarlo (esto es, tanto para encodificarlo como para decodificarlo, tanto para hacerlo como para interpretarlo) se necesita el gusto, entonces la filosofía del arte sería una parte o aplicación de la estética. La estética, así, sería una teoría general de lo bello en sí, y además —como filosofía del arte— una teoría del hacer y apreciar lo bello. Una teoría, más o menos metafísica, de la belleza, y una teoría, más o menos psicológica y epistemológica, del arte, esto es, tanto de la creación como de la apreciación artísticas.

Es decir, no abarca solamente la teoría de lo bello artístico, sino también la de lo bello natural. Y, de suyo, la teoría de todas las clases de lo bello (sublime, trágico, cómico, etc.). Y aun de lo feo en sus relaciones con lo bello, ya sean de oposición, de complementación o incluso de colaboración a lo bello o de participación en su consecución. Y, así, abarca las distintas clases de lo feo (lo contrahecho, lo grotesco, lo ridículo, etc.). La estética viene a ser, de esta manera, la que aglutina y ordena las principales nociones que tienen que ver con lo bello, y además las brinda a la filosofía del arte, que sería una aplicación suya. Con ello la estética se nos presenta como el estudio de la sensación y, sobre todo, de la intelección de lo bello y lo que se relaciona con él.

Ya que la estética es la disciplina filosófica que versa sobre el gusto de la belleza, veremos la noción de belleza como una noción primitiva y trascendental. No podrá, por ello, definirse propiamente, sino a lo sumo describirse como aquello que, visto, agrada; o como aquello que manifiesta el esplendor de la forma; o como aquello que presenta una disposición armoniosa de las partes en el todo. Tiene que ver, pues, con la armonía, con la simetría, con la proporción, que es la adecuada disposición de las partes, la adecuación de las porciones, la *pro-portio*. Por eso será una noción proporcional, dice eminentemente proporcionalidad, y ya que la proporcionalidad es en griego "*analogía*", la belleza tiene un carácter eminentemente analógico. En su lugar trataremos

de la belleza como cierto tipo de analogicidad. Y es que referimos la belleza al ser, trascendental de trascendentales, trascendental máximo al cual pertenece la belleza como un trascendental menor o sub-trascendental. Y, como el ser y sus trascendentales son análogos, la belleza también lo es.

El sentimiento estético, que se expresa en el juicio de gusto, es la posibilidad de captar esta analogicidad propia de la belleza (y del ser, por consiguiente) en sus múltiples manifestaciones. Pero específicamente en su aplicación o peculiaridad estética, como belleza natural o como belleza artística.[4] La experiencia estética se ve posibilitada por la inserción en ese trascendental *belleza*, que se capta a partir del ser, que se obtiene a partir de la experiencia misma del ser, experiencia profunda de éste,[5] lo cual nos capacita para una experiencia profunda de la belleza. La producción de lo bello, de la belleza, se da en forma de obra de arte. De manera cercana a Heidegger,[6] veremos que la intuición abstractiva del ser, más allá del ente, es la que permite captar la belleza en los entes y plasmarla en las obras artísticas.

## Divisiones

Podemos, entonces, dividir la estética en *1)* estética propiamente dicha y *2)* filosofía (o teoría) del arte. La estética será el estudio de la sensibilidad que, regida por el intelecto, constituye nuestro aparato para captar la belleza. En esa estética como tal habrá una parte en la que se trate la experiencia estética, más a nivel fenomenológico, y asimismo la cuestión del juicio estético o de gusto; ambas cosas son sumamente epistemológicas. También, y sobre todo, habrá una parte que verse sobre la noción central, objeto

4. Sobre la primera, *cfr.* M. Sánchez de Muniáin, *Estética del paisaje natural*, Aldus, Madrid, 1945.

5. *Cfr.* L. Cencillo, *Experiencia profunda del ser*, Gredos, Madrid, 1959.

6. *Cfr.* M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", en *Arte y poesía*, 2a. reimpr., FCE, México, 1978, pp. 37 ss.

principal de nuestro estudio, que es la belleza. Será un tratamiento más ontológico, y allí se abordarán también otras nociones que se relacionan con ella, tanto de la belleza natural como de la artificial o artística. Eso último nos conecta ya con el arte.

Por eso tenemos como otra parte de la estética, junto con la estética propiamente dicha o teoría de la experiencia estética y de lo bello, el estudio relativo al arte, como actividad del artista. En esta teoría o filosofía del arte, una cosa es la creación artística y otra la recepción de la misma. En la primera se verán las condiciones (psicológicas, sociológicas, etc.) de la creación de arte, en la vida del artista mismo, y en la segunda las condiciones de su apreciación, en el contexto histórico de los espectadores. En ambas partes se aplica lo que resulta del estudio del gusto, pero sobre todo en la segunda. Así tenemos las partes principales. Otras se podrán añadir, pero se estructurarán en torno a éstas, que dan la vertebración.

## ¿Qué es lo estético?

Requerimos de una descripción fenomenológica de lo estético para poder pasar a su explicación ontológica. Por ello trataré de esbozar siquiera algunos rasgos de esa fenomenología de lo estético para tener al menos ciertos rudimentos que nos sirvan de apoyo para la labor más ardua de establecer posteriormente su constitución ontológica o metafísica. Ahora atenderemos a lo más inmediato y hasta superficial, que es la experiencia estética, para pasar después a los rasgos más esenciales de lo estético, pasando así —parodiando a Kant—, de lo más fenoménico a lo más nouménico.

En momentos privilegiados de nuestra existencia (pueden ser muchos o pocos, según la persona) tenemos eso que denominamos experiencia estética. Puede estar referida a lo natural o a lo hecho por el hombre, esto es, lo artificial, o como es más propio de este caso, lo artístico. Es un estado no sólo emocional, sino también cognoscitivo (y no sólo de los sentidos y de la imaginación,

sino también del intelecto). Los objetos que suscitan en nosotros esa emoción y ese conocimiento especiales que se conjuntan en la experiencia estética los denominamos objetos estéticos. Como por lo general en la estética privilegiamos lo hecho por el hombre, nos centraremos en los objetos artísticos, esto es, los productos del arte (aunque lo que digamos aquí valdrá proporcionalmente para lo natural). El arte fue poco a poco tomando forma, quedando como bellas artes la literatura (poesía, teatro y novela), la música, la danza, la pintura, la escultura y la arquitectura. Otras se han añadido posteriormente, como el cine (que algunos reducen al teatro).

Y como el objeto de arte depende de la experiencia estética, hay que comenzar por ella. Esta experiencia puede darse en un acto creador de belleza o en un acto de apreciación o disfrute de la misma, esto es, como artista o como receptor, como creador o como espectador. Pero, en ambos casos, es una experiencia de la belleza. Por eso la experiencia estética nos remite a la belleza, para tener sentido. Con todo, como en un círculo, la belleza se nos muestra como aquello que se da en la experiencia estética. Ya los antiguos y medievales decían: bello es lo que, visto, agrada. Se reconoce en sí mismo. Y, reconocido como tal, nos explica cuál es la experiencia estética.

Haciendo una breve fenomenología de la experiencia estética, vemos que ciertos objetos tienen la capacidad de conjuntar en nosotros la percepción sensible, la imaginación, la intelección y la emoción. Inclusive, un conocimiento emocionado, y emocionado gratamente, de modo que provoca ese disfrute típico de lo artístico. Eso sucede porque reconocimos en ellos la belleza. Aquí sentimos como si estuviéramos definiendo un "no sé qué"; pero podemos intentarlo, a sabiendas de que siempre será un acceso incompleto e imperfecto.

A nivel, como decía, fenomenológico primerizo —y a reserva de dedicarle después un capítulo entero, sobre todo en su aspecto ontológico—, la belleza es una cierta estructuración o disposición de elementos, que hace de los mismos algo diferente, que les da un atractivo especial. Resulta ser una relación de cosas, un orden.

No un orden a veces completo, ni siempre muy evidente o aparente; pero sí un cierto orden, en sentido amplio, una estructuración, disposición o relación que da a las partes, elementos o cosas conjuntados una forma o esquema que agrada, que gusta. De esta manera, la belleza tiene que ver con el orden, con la disposición de elementos, o proporción debida entre las partes, esto es, en definitiva, con la analogía.

Desde el punto de vista psicológico, la experiencia estética depende de una actitud estética, la cual es difícil de precisar; sin embargo, puede decirse que la actitud estética suele contraponerse a la actitud práctica o utilitaria, interesada.[7] El que ve un paisaje estéticamente no piensa en comprarlo, ni el que ve estéticamente una obra de arte está interesado en su precio. Pero, aun cuando sea una actitud contemplativa, teórica o especulativa, no se confunde con la sola actitud cognoscitiva; añade algo más. En efecto, la actitud teórica cognoscitiva se interesa en una información,[8] mientras que la actitud estética avanza a un goce distinto del que da el mero conocimiento. Hay un goce en el conocer, ciertamente; pero es diferente del goce estético. El primero se da en la verdad, el segundo en la belleza. Esto se ve en que al ser espectador de una obra de teatro, no se busca una explicación o clarificación psicológica, ni ética, ni política. Eso puede darse, y acompañar a la emoción estética, pero le es accesoria, secundaria y derivada. Así, la actitud estética contempla en el objeto estético relaciones internas, no externas;[9] se trata del orden y disposición de sus partes y propiedades, como ya se ha dicho. La atención estética, sin embargo, no ve las relaciones internas del objeto de cualquier manera. Por ejemplo, no se queda en ver el objeto estético en cuanto objeto, esto es, como ente físico, sino que avanza a verlo como objeto estético, es decir, como un objeto físico que tiene algo más, algo a lo que va la intencionalidad del espectador y que se topa

7. *Cfr.* J. Hospers, "Fundamentos", en M. C. Beardsley y J. Hospers, *Estética. Historia y fundamentos*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 99.
8. *Cfr.*, *ibid.*, p. 100.
9. *Cfr.*, *ibid.*, p. 104.

con la intencionalidad del artista. (En hermenéutica se diría que la intencionalidad del autor y la del lector se topan, se encuentran.)

Se ha dicho, asimismo, que no todo objeto estético es sensible. Lo son los objetos, por ejemplo, de la pintura, de la escultura y la música, pero no los de la literatura, pues no consisten en percepciones visuales o auditivas, sino en los significados de los mismos;[10] pero puede decirse que esos significados son posibles porque se acude a medios sonoros y gráficos. Con lo cual incluso la literatura requiere de un soporte sensible. (Igual se podría decir que la música, la pintura y las demás artes no se reducen a su revestimiento visual o auditivo, sino que consisten en ciertos significados.) Y, lo mismo que las demás, no se detiene en esos medios sensibles y exteriores, sino que va más allá, a otros significados no aparentes; de ahí su carácter simbólico, es decir, el carácter de símbolo que tiene toda verdadera obra de arte.

También se ha dicho que sólo puede hablarse de actitud estética respecto de algunos sentidos, como la vista y el oído, pero no del tacto, del gusto y del olfato; sin embargo, se ha llegado a ver que también son susceptibles de estética, a pesar de que están más pegados a la utilidad.[11] Oler una flor o un perfume artificial, degustar un alimento o una bebida y tocar una superficie agradable pueden ser actitudes estéticas. Con todo, han quedado como artes principales las de la vista y el oído; las otras cuando mucho son "secundarias" o "inferiores". Y, en todo caso, reduciremos nuestra consideración a esas artes visuales y auditivas, por ser las que tradicionalmente se han tomado como artes principales o superiores.

También se ha dicho que la experiencia estética sólo puede darse por los sentidos; sólo así hace honor a su nombre, a la etimología del mismo, que es relativa a la sensación, a los sentidos. Pero, paradójicamente, es la inteligencia la que hace que los sentidos vean el objeto bello como bello, es decir, el hombre mismo, porque la experiencia estética, como la que más, involucra todas

10. *Cfr.*, *ibid.*, p. 107.
11. *Cfr.*, *ibid.*, p. 109.

las facultades y potencialidades del hombre. Es todo el hombre, el hombre completo y total, el que ve lo bello, el que tiene la experiencia estética; no sólo al nivel de los sentidos, sino también al nivel de la inteligencia, aunque no sea igual que en la inteligencia científica (con esa objetividad y universalidad o necesidad que esta última tiene).

## La experiencia estética y el juicio de gusto

En efecto, ya Kant hablaba del juicio de gusto como resultado de la experiencia estética, como su expresión o su signo. Pero, decía, este juicio no puede tener la universalidad y necesidad de los juicios científicos; sin embargo, a fuer de juicio paradójico, tiene universalidad en su singularidad, objetividad en su subjetividad, necesidad en su contingencia; como que, por algún misterioso resorte, trascendía y superaba la condición de situado, particular y concreto que tenía, y alcanzaba niveles insospechados de abstracción.

El juicio de gusto es, pues, el juicio estético. Este juicio, por parte del artista, es su misma obra de arte (que es como un concepto suyo, su verbo, expresado en forma judicativa, pero no necesariamente verbal, sino con otros medios). Por parte del espectador, es la crítica que en él suscita, el juicio que en él despierta como reacción ("*krisis*" es "juicio", en griego). Y en ambos se requiere una interpretación, y la expresión de esa interpretación ("*hermeneia*" es tanto interpretación como juicio, también en griego). Dicha interpretación, del lado del artista, es lo que se plasma como obra de arte; del lado del espectador, es lo que se manifiesta como valoración crítica de la obra de arte misma. En ambos lados funciona la hermenéutica, que es el arte de la interpretación. Por eso trato de dar aquí tanta importancia a la hermenéutica, como acompañante de la estética.

La presente es, entonces, una estética hermenéutica, es decir, guiada por la hermenéutica como su instrumento cognoscitivo.

Pero también, como lo veremos más adelante, es una estética que busca su raigambre (por no decir fundamentación) en la ontología, en una ontología también cribada por la hermenéutica, con rasgos especiales, como lo veremos en su lugar. De hecho, tanto nuestra hermenéutica como nuestra ontología y nuestra estética, serán analógicas, según se irá exponiendo por su orden.

## Carácter hermenéutico de la experiencia estética y del juicio estético

En este punto, es Gadamer quien viene en nuestra ayuda. Él se dedicó a hacer una ontología de la obra de arte, en la línea de Nietzsche y Heidegger de una metafísica del artista o una ontología del arte.[12] Ricoeur considera que la estética debería hacerse por una vía larga, sin atajos, por la consideración de las obras de arte como objetos culturales, es el camino extenso por la cultura. Por eso ve a Heidegger haciendo una vía corta, casi un atajo, al comenzar la estética directamente por la ontología, tomando una posición metafísica, haciendo sin más preámbulos una ontología de la obra de arte, una ontología del arte.

Pero es la tradición nietzscheana en Heidegger, de hacer una metafísica estética, casi de suplir la metafísica por la estética, ya que el arte es la actividad más metafísica del hombre. Gadamer se inserta en esta tradición, vía Heidegger —pues él no atendió por sí mismo tanto a Nietzsche como su maestro lo hizo—. Lo importante es que Gadamer se planta frente a la estética desde la ontología, adopta un punto de vista ontológico, y se da a la tarea de construir una ontología de la obra de arte. Y, lo que es más, considera esta ontología de la obra de arte como el comienzo de sus consideraciones acerca de la hermenéutica. Pues, en efecto, es

12. *Cfr.* J. F. Zúñiga García, "La recaída de Gadamer y Heidegger en la metafísica del arte del joven Nietzsche", en *Pensamiento*, 61, 2005, pp. 43-58.

la primera parte de su obra *Verdad y método*, en la que expone sus ideas acerca de una hermenéutica filosófica.[13]

En ella defiende la verdad contra el método, en un sentido heideggeriano de verdad como manifestación, develación, y no como resultado de un proceder metódico. Por ello tiene que entrar por el camino de la ontología, pues la verdad es algo ontológico, de manera prioritaria, más allá de que también pueda ser algo epistemológico y hasta metodológico. Y la verdad y el ser son lo que precisamente manifiesta la obra de arte, pero es una manifestación que está sujeta a la interpretación, que es objeto de la hermenéutica. La estética tiene un componente ontológico y un componente hermenéutico innegables. Aún más, es una experiencia bifronte: tiene una cara hermenéutica y una cara ontológica. Precisamente el paso por su lado hermenéutico es la condición para llegar a su lado ontológico. De ahí que la hermenéutica se nos presente, como pasaba en *Ser y tiempo*, como un acceso a la ontología, en este caso, hacia la verdad ontológica de la estética.

Es decir, para Gadamer, la ontología de la obra de arte tiene un significado hermenéutico. Pasa por la idea del juego, pero llega a una noción más radical: la imagen que no es copia, la mimesis que no es pura imitación, la representación que no es mera representación. La imagen, que es capital en la obra de arte —lo que yo prefiero llamar "ícono"— es algo intermedio entre el signo y el símbolo. El signo es pura referencialidad a algo, y el símbolo es puro estar en lugar de algo; "en cambio, la imagen representa también, pero lo hace por sí misma. Por el *plus* de significado que ofrece. Y esto significa que en ella lo representado, la 'imagen original', está ahí en un grado más perfecto, de una manera más auténtica, es decir, tal como verdaderamente es".[14] Esto se ve más en las artes plásticas, pero también en la literatura, sólo que de otro modo. Y lo que nos enseña a captar eso es la hermenéutica, el arte de comprender textos.

13. *Cfr.* H. G. Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Sígueme, Salamanca, 1977, pp. 31-222.

14. *Ibid.*, pp. 205-206.

Pero las obras de arte, sean pictóricas o literarias, son textos, y requieren de la hermenéutica para ser comprendidas.

> Con ello la conciencia hermenéutica adquiere una extensión tan abarcante que llega incluso más lejos que la conciencia estética. *La estética debe subsumirse en la hermenéutica.* Y este enunciado no se refiere meramente a las dimensiones formales del problema, sino que vale realmente como afirmación de contenido. Y a la inversa, la hermenéutica tiene que determinarse en su conjunto de manera que haga justicia a la experiencia del arte. La comprensión debe entenderse como parte de un acontecer de sentido en el que se forma y concluye el sentido de todo enunciado, tanto del arte como de cualquier otro género de tradición.[15]

Las dos operaciones de la hermenéutica a este respecto son, para Gadamer, la *reconstrucción* y la *integración*. La primera es típica de Schleiermacher, y consiste en encontrar el significado de la obra de arte allí donde tuvo su origen; rehacer lo originario de ella, volver a su raíz histórica. Es entender qué quiso hacer el artista, el autor de la obra de arte. Gadamer considera que eso es una parte del significado de la obra, pero no su cabal comprensión. En cambio, Hegel reconoce la impotencia de cualquier reconstrucción, pues ya no es lo mismo que el original. Él propone no una reconstrucción, sino una integración de la obra de arte a la vida actual, al momento presente. Es la mediación de lo pasado con lo presente. Y Gadamer comenta: "Hegel tiene razón cuando se niega a pensar esta mediación del pensar como una relación externa y posterior, y la coloca en el mismo nivel que la verdad del arte. Con esto se sitúa realmente en un punto de vista superior al de la idea de la hermenéutica de Schleiermacher. También a nosotros la cuestión de la verdad del arte nos ha obligado a criticar a la conciencia tanto estética como histórica, en cuanto que preguntábamos por la *verdad*

15. *Ibid.*, p. 217. Las cursivas o itálicas son de Gadamer.

que se manifiesta en el arte y en la historia".[16] Es cierto que la verdad tiene una cara ontológica, por eso fue tratada por Aristóteles en el libro IV de la *Metafísica*; pero también es cierto que tiene una cara hermenéutica, por eso fue igualmente tratada por Aristóteles en el *Peri hermeneias*, en cuanto a las condiciones de su manifestación (expresión y comunicación) en el juicio. Y es por ello, también, que la verdad del arte tiene un rostro ontológico a la vez que un rostro hermenéutico, como un Jano bifronte que mira hacia los dos lados. La estética se distiende entre la ontología y la hermenéutica, requiere de la interpretación para llegar a su verdad.

***

Es tiempo de recolectar lo que hemos cultivado a lo largo de este capítulo. La estética y la filosofía del arte constituyen la disciplina filosófica que explica la belleza y las formas en que se puede crear o apreciar. Tiene que ver, por ello, con el juicio de gusto. Este juicio pertenece tanto a la hermenéutica como a la epistemología del conocimiento de la belleza. Pero, ya que la belleza es proporción o analogía, y ya que la estética tiene como objeto el estudio de la experiencia (sensible e inteligible) de lo bello, por eso la analogía está muy conectada con la estética (contiene, por así decir, una teorización analógica de lo bello, y por eso creo que puede hablarse de una hermenéutica analógica que está haciendo falta para cultivar adecuadamente la estética).

Asimismo, la estética se preocupa por explicar las condiciones de posibilidad del objeto bello, sea natural o artístico (la obra de arte), para poder diferenciar lo bello de lo que no lo es (aunque en un sentido interpretativo, no propiamente normativo). Llega desde lo más sensible hasta lo más inteligible o abstracto, pues, así como da una teoría del juicio estético o de gusto, que es la parte epistemológica, también aporta una teoría de la belleza, o de la

16. *Ibid.*, p. 222.

estructura entitativa de lo bello, que es la parte ontológica o metafísica. Y, en su forma de filosofía del arte, la estética se preocupa de problemas que podemos situar en la ética y en la filosofía política. Todo ello nos habla de la extensión y complejidad de la estética misma.

# AVATARES DE LA ANALOGÍA EN LA ESTÉTICA ANTIGUA

Después de haber visto la definición o noción de la estética, sus divisiones y sus principales características, a un nivel siquiera fenomenológico, conviene reforzar estos resultados recorriendo la historia de la estética.[17] Lo haremos sólo a grandes rasgos, con breves pinceladas y con grandes saltos, casi a trompicones, pero lo suficiente para darnos cuenta de la relación tan estrecha entre la estética y la metafísica u ontología, manifestada en los amores y odios que se han dado entre las dos. De alguna manera, el resultado principal de ese recorrido será ver que sólo llevando entre ambas una buena relación, podremos tener una adecuada teoría estética.

En este capítulo, pues, trataré de exponer algunos hitos de la historia de la estética que nos muestran la marcha de una corriente, toda una tradición, que ve la belleza como asociada con la proporción o analogía, es decir, con una estructura que tiene armonía y, por lo mismo, cierta limitación y cierta determinación, por amplias y abiertas que sean. Contra ella se debate la otra tradición: lo desmesurado, lo informe y lo desproporcionado o equívoco. Y esa lucha nos puede resultar muy significativa y aleccionante.

En este caso veremos cómo la estética de la proporción se inicia con los pitagóricos, pasa a Platón y de él a Aristóteles, pero se

17. *Cfr.* E. de Bruyne, *Historia de la estética*, 2 vols., BAC, Madrid, 1963, y R. Bayer, *Historia de la estética*, FCE, México, 1974.

pierde en Plotino, quien introduce la idea de lo desproporcionado como bello, esto es, de lo infinito, de lo indeterminado, que es lo que produce el sentimiento de lo sublime en el hombre, correspondiendo a algo que está totalmente desproporcionado para él, por su grandiosidad y trascendencia. Pero el Pseudo-Dionisio el Areopagita, llamado así porque fue un escritor cristiano primitivo que fue confundido con san Dionisio, a quien san Pablo encontró en el Areópago de Atenas y que después se convirtió al cristianismo y fue su discípulo. Él encuentra la forma de combinar lo infinito y lo finito, lo indeterminado y lo determinado, el fusionar los contrarios, de modo que lo desproporcionado encuentre cierta proporción para el ser humano, como veremos a continuación.

La historia de la estética ha sido como la de las demás partes de la filosofía: una tensión de la rama con el tronco, luchando por separarse de ella. A veces está muy adherida a ella; otras veces se le enfrenta y lucha por su autonomía. En la tradición, desde Platón hasta Kant, la estética estuvo supeditada a la filosofía, esto es, a presupuestos metafísicos y éticos. De entre los presocráticos, los pitagóricos comenzaron a tratar de la belleza como armonía y proporción. Fueron precisamente ellos los que introdujeron la noción de analogía o proporcionalidad, primero en las matemáticas, luego en la metafísica y después en la estética, como constitutivo de la belleza. Lo bello era lo proporcionado, lo analógico, y con ello dejaron un tesoro para el pensamiento.

## Los pitagóricos

Según se ve, entonces, los iniciadores de la estética como rama filosófica fueron los pitagóricos.[18] Está centrada en la armonía, la cual depende, para ellos, del número. Del número que era medida, límite, surge la proporción, la analogía. Es el fundamento del orden. Pitágoras es el que introduce la palabra *cosmos*, es de-

18. *Cfr.* R. Bayer, *op. cit.*, p. 29.

cir, "orden", para el universo.[19] El orden es proporción (*analogía*), simetría, armonía ("La armonía es la unidad de la pluralidad y el acorde de lo discordante");[20] por lo tanto, requiere disposición y, para ello, límite. Y el límite es dado por el modo y el número, que producen medida. Hay cierta medida, cierto orden, en todo lo bello, muy en la línea de la matemática, tanto de la aritmética como de la geometría. Los números y las figuras son los modelos de los que las cosas participan y a los que imitan.[21] Se marca, así, el inicio de una tradición estética centrada en la armonía, en cierto orden dado por los esquemas, esto es, las formas. Y, en definitiva, la belleza es proporción, analogía.

El concepto de armonía era sumamente griego: implicaba composición de las partes según proporción, y, además, una medida que las determinaba, un límite. Composición y medida o límite eran lo constitutivo. La composición habla de una estructura que ordena a los elementos, y la medida aplicada a esos elementos determina una simetría entre los mismos.[22] Filolao y Alcmeón, célebres pitagóricos, decían que el número, la armonía y la simetría iban juntos ya para Pitágoras, y el resultado de todo ello era la proporción, la analogía. La música celestial, la armonía de las esferas, el acorde de los opuestos, eran las manifestaciones exteriores de esos principios interiores.

## Platón

En Platón, los presupuestos metafísicos, como la teoría de las Ideas, en función de la cual consideró la experiencia estética, lo hicieron verla como una experiencia metafísica. Así, la belleza tiene un carácter metafísico de orden: toma en cuenta la ontología

19. *Cfr.*, *ibid.*, p. 30.
20. Filolao, fragmento B 10, en H. Diels y W. Kranz, *Die fragmente der Vorsokratiker*, 12a. ed., t. I, Dublin-Zürich, Weidmann, 1966, p. 410.
21. *Cfr.* R. Bayer, *op. cit.*, p. 31.
22. *Cfr.* E. de Bruyne, *Historia de la estética*, vol. I, BAC, Madrid, 1963, p. 12.

pitagórica de tener una medida y una proporción debida entre las partes; sin embargo, en función de dicha teoría de las Ideas, consideró el arte como deleznable, porque lo centra en la imitación; con ello, los artistas, sobre todo los poetas, son imitadores de segundo orden: si las ideas eran imitadas por las cosas, y por eso las cosas eran copias, los artistas copian las cosas, hacen copias de copias.[23] Además, el arte da placer y no conocimiento, placer que a veces puede resultar nocivo, pues aparta al hombre de la virtud.

El pitagorismo pasa a Platón. Son muy conocidos algunos de sus maestros pitagóricos: Timeo de Locres, Cebes y Simmias. Hereda el ideal matemático pitagórico (recuérdese lo que se dice que había inscrito a las puertas de la Academia: "No entre nadie que no sepa geometría"). Es el mismo ideal de orden, armonía y dependencia de modelos o formas. Aquí, en lugar de los números, son las Ideas o Formas ideales las que son participadas e imitadas por las cosas, y son asimismo las que dan la medida y el límite. Las formas ideales eran los prototipos, y la belleza, al igual que el ser, venía a las cosas por la forma, es decir, por participar de una forma que era la idea de la belleza. Incluso, la belleza viene por la forma, es lo que después se vería reflejado en los latinos como la *formositas* (la hermosura). Aunque la materia da límite a la forma, lo hace en cuanto a la concreción que le aporta, para que se dé en algo individual; pero la forma da el límite esencial, lo que en verdad la cosa es, por lo que la forma es el verdadero límite, lo que en realidad aporta el límite y la limitación. La belleza implica cierto orden, ciertos límites, cierta estructura o forma, dentro de la cual la misma fealdad adquiere y cumple una función a favor de lo bello. Incluso la fealdad puede colaborar a la belleza, pero dentro de ciertos límites, dentro de cierto orden.

Hay en Platón, como se ve en la *República*, una identificación de la belleza con el bien. El culmen de las ideas arquetípicas del lugar celestial en el que se encuentran (el *topos uranios*) es la idea del Bien, que tiene como aledaña la idea de la Belleza, pudiendo decir-

23. *Cfr.* Platón, *República*, 377c ss., 607a ss.

se que en definitiva constituyen sólo una y la misma idea, a saber, la idea del Bien-Belleza, o de la belleza buena, o del bien bello de ver (es la *kalokagathía*, que viene de Sócrates).[24] Esta idea se plasma, a través de las otras ideas específicas, en las cosas bellas, tanto en las naturales como en las artificiales, esto es, las hechas por el hombre, las obras de arte. Tal es el sentido de la belleza como conveniencia (lo conveniente o *prepon*): "Si cualquier cosa —sea un cuerpo, sea un acto, sea un conocimiento— es como conviene, entonces es buena y bella. Dicho de otra manera: si su forma perceptible coincide con el ideal intelectual al que suponemos aspira, entonces es bella y perfecta. Para cada cosa la *forma arquetípica* que trata de realizar es eterna y absolutamente conveniente; en la medida en que, por ser perecedera, difiera de ella, pierde en belleza".[25] Aquí la conveniencia puede entenderse como relativa a la causa formal o a la causa final, a saber, algo es como conviene para realizar su propio ser, o algo es como conviene para alcanzar un fin.

Pero, fiel a su tradición pitagórica, Platón establece que la belleza está en la línea de la medida (*metron*) y la proporción (*analogía*): "En todas las cosas, la medida y la proporción constituyen la belleza como virtud".[26] Es decir, la belleza de las cosas reside en su medida y en su proporción o analogía. Asimismo, la fealdad es desproporción: "Todo cuanto es bello y bueno no puede fundamentarse jamás en desproporción".[27] Otra vez, al igual que en los pitagóricos, encontramos que la belleza es proporción, analogía. Como dice De Bruyne: "Platón trata minuciosamente el problema de lo bello en el plano matemático, y así renueva la doctrina pitagórica de la belleza como armonía".[28] Según Platón, lo bello tiene esos caracteres: "Es la medida, lo mesurado, la simetría, la analogía, el acorde y la armonía con la teoría de la medida y el término medio armónico".[29] No se podía ser más pitagórico en

24. *Cfr.* R. Bayer, *op. cit.*, pp. 36-37.
25. E. de Bruyne, *op. cit.*, p. 49.
26. Platón, *Philebus*, 64d.
27. Platón, *Timaeus*, 87a.
28. E. de Bruyne, *op. cit.*, p. 50.
29. R. Bayer, *op. cit.*, p. 39.

espíritu: "El orden es una regularidad, una jerarquía, un ritmo, una multiplicidad en la unidad; así, puede elaborar un concepto estético".[30] El orden, que es proporción, implica también jerarquía, esto es, disposición bien reglamentada, por observar cierta gradación conveniente. La analogía tiene esos dos caracteres: proporción y jerarquía, para constituir el orden (*cosmos*) que es la belleza. Nuevamente la belleza es proporción o analogía.

## Aristóteles

Aristóteles también vincula la estética con la metafísica, pero es más benévolo con los artistas. La belleza es medida y orden, y el orden es proporción, analogía. El arte imita a la naturaleza, por eso el artista está en el buen camino. Aquí la noción de imitación (*mimesis*) es fundamental. El Estagirita la ve sobre todo en la poesía y la tragedia. Con la imitación de las pasiones en el escenario, la tragedia es una purificación (*katharsis*) para los espectadores. Los purifica de demasiado temor y demasiada conmiseración, para que puedan valorar las pasiones de los personajes que se le presentan y, a su vez, los espectadores, calibrar las pasiones y mesurarlas o proporcionarlas o equilibrarlas en ellos mismos.[31] La proporción o analogía está en el corazón de la belleza y del arte, y, por lo mismo, de la estética. En el cap. 7 de la *Poética*, dice que una cosa bella, en cuanto está compuesta de partes "no solamente debe tener ordenadas sus partes, sino además con una magnitud determinada y no dejada al acaso —porque *la belleza consiste en magnitud y orden*—", es decir, tiene medida y proporción, como pedían los pitagóricos y Platón.

Ya la misma imitación da placer. Pero —a diferencia de lo que decía Platón— además da conocimiento. Cuando se representan objetos o acciones, hay un aprendizaje. Por ejemplo en la tragedia.

30. *Idem*.
31. *Cfr.* Aristóteles, *Poetica*, 7, 1451a35-b10.

Y es que, al imitar o representar a un personaje, se ha de aplicar el conocimiento psicológico del carácter, con lo cual se toca lo universal; por ello la poesía es más universal y filosófica que la historia. Pues esta última describe y narra lo particular, entendida como crónica, mientras que aquélla debe conocer la naturaleza humana, para poder dar el entramado o trama de un buen argumento.

Aristóteles toma de Platón la importancia de la forma. También toma de la tradición pitagórica la noción de analogía. Es la noción de proporción, equilibrio, armonía, orden. Sólo es concebible la belleza como cierto orden, no puede ser desorden alguno. La definición que da de ella se coliga de la siguiente frase: "Las formas supremas de lo bello son la conformidad con las leyes, la simetría y la determinación, y son precisamente estas formas las que se encuentran en las matemáticas, y puesto que estas formas parecen ser la causa de muchos objetos, las matemáticas se refieren en cierta medida a una causa que es la belleza".[32] Aquí se rinde pleitesía a los pitagóricos, en la línea matemática de la belleza, esto es, del orden, la simetría y la determinación o delimitación. En efecto, la conformidad con leyes es el orden, la *taxis*. La simetría es la conmensurabilidad de dos cosas por el mismo patrón, es decir, la proporción, ya que es, a la vez, lo medido (*metron*) y lo conveniente (*prepon*, o lo adaptado a un fin). Y la determinación (*horismene*) no es ciertamente la sola limitación, pero la incluye y añade además la definición; es decir, excluye tanto la ilimitación como la indeterminación, manifestando el doble aspecto de lo cuantitativo y lo cualitativo. No solamente la definición cuantitativa, que propiamente es la limitación, sino sobre todo la definición cualitativa, que es propiamente la determinación. Mas, a diferencia de Platón, Aristóteles distingue la belleza del bien y además la relaciona con los sentidos: "En resumen, lo bello comienza teniendo [para el Estagirita] un sentido negativo. Está conceptualmente separado del bien, que siempre apunta hacia algún fin, y de la universalidad

32. Aristóteles, *Metaphysica*, XII, 3, 1178a1.

teórica que, en cuanto teleológica, no es más que fin. Lo bello es lo no final [es decir, lo sin finalidad ulterior]. En el aspecto positivo, lo bello es, en último análisis, algo racional, aunque sumido en el reino de lo sensible. De aquí las pretensiones de unidad de nuestra razón: legalidad, simetría, determinación".[33] Incluso lo irracional que participe en lo bello o en el arte tiene que estar supeditado a alguna razón; no se puede pensar como bello lo meramente irracional. Al igual que para Platón, para Aristóteles el arte es una imitación (*mimesis*) de lo que la razón encuentra como bello en la naturaleza.

Lo bello tiene como constitutivos la *simetría* y la *extensión*. La simetría viene de los pitagóricos; la extensión es introducida por Aristóteles. La extensión significa el límite, mientras que la simetría significa orden.[34] La extensión tiene que estar sujeta a número, es decir, a límite.[35] Por eso en la *Metafísica*, Aristóteles dice que las propiedades más importantes de lo bello son el orden (*taxis*), la simetría y la limitación.[36] La belleza es para el Estagirita, al igual que para Platón, la limitación y la determinación mesuradas de algo infinito. Con ello frena la dispersión hacia lo sublime, pues explica que, aun cuando la grandeza puede ser bella, requiere que la podamos fácilmente abarcar, para que no nos abrume. En esto permanece fiel a la tradición pitagórica. La simetría se basa en la proporción, implica una medida (*mesótes*). Esa medida es el justo medio entre dos extremos. Lo que la simetría opera es un orden, el cual también está, por lo mismo, basado en la proporción.[37] Saliendo del terreno físico-estético, tal es la belleza de lo ético: el justo medio proporcional. Pero pasa de lo ético a lo ontológico, donde lo bello es lo proporcionado a un fin, es decir, lo conveniente o adaptado. "La belleza, por tanto, abarca al mismo tiempo agrado en la contemplación (y no en el conocimiento científico) y

33. R. Bayer, *op. cit.*, p. 50.
34. *Cfr.* Aristóteles, *Poetica*, VII, 1450b36.
35. *Cfr.* Aristóteles, *Rhetorica*, I, 5.
36. *Cfr.* Aristóteles, *Metaphysica*, XIII, 3, 1078a.
37. *Cfr.* Aristóteles, *Physica*, VII, 1, 252.

adaptación o simetría".[38] Lo bello tiene, como lo resaltará mucho después santo Tomás, el aspecto de agradar al que lo contempla.

Así, Aristóteles recupera la noción de límite, de proporción o analogía. La *phrónesis* y la *techne* son analogía puesta en práctica; la *praxis* y la *poiesis* se rigen por ella, y llevan implícita la condición analógica. Por eso no puede menos que entender la belleza como orden, como proporción, como disposición dentro de cierta estructura, dentro de ciertos límites. El equilibrio, la moderación, el límite, la proporción, son constitutivos de la belleza. El orden, la simetría y la determinación, que son las características estructurales del objeto bello, son límite, proporción, analogía. Están del lado de la forma. Nuevamente la forma y la analogía aparecen como siendo la belleza, al igual que en los pitagóricos y Platón, aquí, en Aristóteles. Es la aristotélica una estética de la mesura, de lo medido, lo armónico, lo ordenado, lo equilibrado. Es el ideal de lo ordenado, lo limitado, lo encuadrado en cierta estructura.

## Plotino

Los estoicos recogieron la idea aristotélica de la proporción o simetría. Pero Plotino dice que ella no es suficiente para dar belleza. Hay cosas bellas desproporcionadas, y cosas feas con exacta simetría. Además de eso se requiere reproducir o plasmar o reflejar la idea platónica de la Belleza. Al encontrarla en el objeto bello, el alma reconoce cierta afinidad al hacerse consciente de su participación en la Belleza y en la Divinidad.[39]

A diferencia de Aristóteles, Plotino introduce en la estética lo desmedido, lo ilimitado, lo infinito. Eso rompe con el ideal anterior de lo limitado, lo medido, lo finito y lo formado. Parece anticiparse a Kant y los románticos, que hablaban de lo sublime, como algo que superaba los límites del hombre, las dimensiones

38. E. de Bruyne, *op. cit.*, p. 100.
39. *Cfr.* Plotino, *Enneadae*, I, vi, 2.

humanas, lo que lo trasciende y, por lo tanto, lo sobrecoge. Inclusive, habla de lo informe como bello. Plotino tiene al Uno, que es Dios, como lo máximo.[40] Pero es un Dios totalmente trascendente, innombrable, infinito. En ese sentido, es indeterminado, tanto en lo cuantitativo como en lo cualitativo. Por lo tanto, está más allá de los límites del hombre. Dios es el prototipo, tal vez no artífice, pero sí origen, de todas las cosas. Y Él es el infinito, el ilimitado, el altísimo, el incomprensible e inefable. Allí se rompen los moldes y los límites. El Dios de Plotino rompe esquemas y fronteras. Ello repercute en su noción de belleza, que admite el carácter de lo ilimitado e incluso el de lo indeterminado o informe. Se marca la pauta de la belleza de un modo más en la línea de lo desmedido, desmesurado, infinito, ilimitado y, en definitiva, desproporcionado. Se rompe toda proporción. Se abandona, por ello, la idea de proporción o analogía como constitutivo de la belleza, según se había tenido hasta ese momento. Va contra la analogía, y pone de relieve lo inalcanzable, lo misterioso, lo incognoscible e inefable, que llevará a la teología negativa.

Así pues, Plotino abre la belleza a lo ilimitado. Efectivamente, para él, la belleza no depende de la materia, sino de la forma, como ocurría en Platón y Aristóteles. Es algo ideal, esto es, idea. Depende de las ideas arquetípicas o ejemplares. Mientras mejor realice su idea una cosa, es más bella. Aporta cuatro definiciones de lo bello, dos objetivas y dos subjetivas: materialmente, lo bello es la esencia limitada por la idea; pero formalmente es algo más: una especie de *resplandor* de la idea misma en la cosa.[41] Subjetivamente, lo bello es lo que desencadena ciertas emociones cuando se contempla; pero, además, es algo que conduce hacia el Uno. Aquí se introduce algo que será muy importante en la Edad Media, a saber, el resplandor de la idea, o, como dirán ellos, el resplandor de la forma. Es algo que tiene que ver con la luz, con una estética de la luz. La belleza es el resplandor que despide

40. *Cfr.* R. Bayer, *op. cit.*, p. 80.
41. *Cfr.* Plotino, *Enneadae*, VI, vii, 22.

la simetría, más que la simetría misma. En efecto, es el brillo, y no la simetría, lo que es objeto de amor. Cuando el enamorado suspira por la belleza de su amada, no se fija tan sólo en su simetría; hay una especie de brillo misterioso que lo pone así.

Y es que ese brillo es la manifestación de algo muy hondo que radica en las cosas, de un centro muy espiritual, que depende de la irradiación divina: "Ontológicamente, Plotino presenta así las cosas: el fondo más profundo de todas las cosas (en sentido figurado, el centro de que irradia la esfera entera de lo existente) es la *unidad*. La perfecta unidad es simple y, por tanto, espiritual. Es perfectamente lo que es, realiza su ideal en la realidad; luego es *buena*. Es el origen de todo y, por lo mismo, la fuerza irradiante ilimitada y fuente de *luz*".[42] Luego, es *bella*. Así, la belleza no es el culmen, sino que más arriba de ella está el bien, y más arriba de éste, como coronación de todo, está el Uno. Por ello, se puede concluir que, para Plotino "*la belleza es, pues, la irradiación del uno en la idea y la reverberación del bien en el ideal*".[43] De ahí que el perfecto conocimiento de lo bello no puede quedar en mera contemplación, esto es, en contemplación humana; tiene que ser sobrehumana, un éxtasis. "Es contemplación, en cuanto conocimiento de la forma como tal, y es éxtasis, *en cuanto que ve brillar en la forma lo inefable de la unidad y de la bondad*".[44] Tal es la fundamentación ontológica de la belleza estética.

El carácter de incognoscible e inefable de la belleza hace que su expresión siempre sea inadecuada, incompleta; con ello se aparta de la noción platónica y aristotélica de *mimesis*.

> De aquí, al comentar el delirio del *Fedro*, Plotino arriba a la tesis central sobre el arte y el artista: la belleza expresada es siempre deficiente comparada con la belleza interior que el artista desea expresar. Ya no se trata, pues, de imitar, de copiar los objetos creados, sino —para el gran artista—

42. E. de Bruyne, *op. cit.*, p. 406.
43. *Ibid.*, p. 407.
44. *Ibid.*, pp. 408-409.

> de encontrar dentro de sí el movimiento, el afán inicial y creador de la naturaleza cuando crea. Plotino repliega el platonismo sobre sí mismo; por primera vez en la historia del pensamiento estético, se opone a la tesis aristotélica de la imitación, que es una estética de la *natura naturata*, y nos presenta como doctrina una estética de la *natura naturans*.[45]

Y no sólo se aleja de esos ideales aristotélicos, también abandona los platónicos: "Aquí nos encontramos, a partir del *Fedro*, con el gran descubrimiento de Plotino. Hay otra estética aparte de la estética platónica de las ideas, y es esa estética, que rebasa lo inteligible para alcanzar la realidad primaria que carece de cualidades y predicados, la estética de lo inefable, la estética que borra todas las cosas (*aphelé panta*)".[46] Es también una estética de la luz y de la iluminación, pero en cuanto es objeto no de la dialéctica ni del análisis, sino de la iluminación, de la revelación. Llega a una belleza de lo informe: "Lo deseable, del que no puede captarse ni la figura, ni la forma, es el más deseable; el amor que se le tiene no tiene medidas; sí, el amor carece aquí de límites; su belleza es de otra naturaleza que la de la belleza; es una belleza por encima de la belleza".[47] He aquí un par de expresiones que inevitablemente asociamos con los títulos que a sus libros ponía Levinas: "de otra manera que la belleza" y "más allá de lo bello". Expresiones que nos indican que la estética plotiniana, a pesar de que se inspira en la platónica y en la aristotélica, ha roto sus moldes y se lanza a un derrotero nuevo, que marcará toda una línea de la teología negativa, que prefiere el no decir, que piensa en una belleza que está más allá de toda proporción, desproporcionada y, por lo mismo, que abandona ya la senda de la estética basada en la analogía.

45. R. Bayer, *op. cit.*, p. 81.
46. *Idem.*
47. Plotino, *Enneadae,* VI, vii, 32.

## El Pseudo-Dionisio Areopagita

Pero la base proporcional o analógica de la estética vuelve con un pensador genial, que encontró la manera de sintetizar la estética platónica, la aristotélica y la plotiniana en una síntesis superior: el llamado Pseudo-Dionisio Areopagita.[48] Él también, al igual que Plotino, habla de la posibilidad de lo bello como lo ilimitado, lo desproporcionado para el hombre, lo incognoscible e inefable. También habla de iluminación. Pero trata de conjuntar la oscuridad y la luz, en una especie de claroscuro que llama la "tiniebla luminosa".

En la línea platónica, el Pseudo-Dionisio afirma que la belleza está aunada a la bondad, es lo bello-bueno, que simboliza con el sol, como se ve en su obra *De los nombres divinos*.[49] El sol ilumina todo y todo lo recibe según la capacidad con la que lo puede participar; por eso hay una jerarquía en los seres. La idea del bien-belleza se plasma en las cosas a través de las formas ideales, que son los ejemplares de los entes. Asimismo, en la línea de Aristóteles, la belleza viene por la forma, que domeña la materia, y la somete a cierta proporción; es lo mismo que hace el artista en la obra de arte: coloca la analogía. Y, en la línea de Plotino, la belleza puede darse en lo desproporcionado, ilimitado, lo informe, lo incognoscible e inefable, como lo es Dios. También es la unidad y la simplicidad, por lo que no admite composición ni, por lo mismo, multiplicidad. También para el Pseudo-Dionisio lo bello puede tener esa característica ontológica de la desproporción, de la ilimitación e incluso de la indeterminación. Pero epistemológicamente se requiere captarlo con cierta proporción, limitación y determinación. Lo que la belleza tiene en sí misma (*quoad se*), no lo tiene para nosotros (*quoad nos*).

De hecho, la iluminación y participación de la belleza se recibe según la proporción que cada cosa puede recibir. Ya en ello

48. *Cfr.* E. de Bruyne, *op. cit.*, vol. II, pp. 244 ss.
49. *Cfr.* Pseudo-Dionisio, *De divinis nominibus*, IV, 1 y 4.

hay cierta exigencia de proporcionalidad. Pero, además, la belleza nunca puede ser reflejada exactamente por las cosas, ni el artista la puede expresar adecuadamente, siempre hay pérdida. Por eso trasciende la estética platónico-aristotélica de la imitación (*mimesis*), y adopta la estética de la formación o creación, más plotiniana. Y, en esa misma línea, no es sólo una estética de la representación, sino más bien de la expresión, esto es, más preocupada por la dificultad de la expresión de la belleza.

Para el Pseudo-Dionisio, en la belleza se unen lo ilimitado y lo limitado, porque en ella se da la ilimitación, pero es principio de limitación, de proporción, de armonía.

> El ser y la vida del alma vienen de Él, del mismo Bien-Hermosura de donde proceden lo pequeño y lo grande y lo mediano de la naturaleza, la medida y proporción de todas las cosas, armonías, conjuntos, las partes y el todo, lo universal y lo múltiple, el entrelazamiento de las partes, la síntesis de la multiplicidad, la perfección de conjuntos. Bien-Hermosura de que proceden la cualidad y cantidad, grandeza, infinitud, conglomeración y distinción, lo limitado y las limitaciones, los órdenes, las excelencias, los elementos y formas, todo ser, poder, actividad, hábitos, sentido, razón, inteligencia, tacto, ciencia y unión.[50]

Como la belleza contiene todo, puede darse en lo ilimitado y en lo limitado, en lo indeterminado y lo determinado; pero a todo aquello en lo que se da le confiere cierta limitación, determinación y estructura de beldad; en definitiva, le da proporción, analogía.

Por eso el Pseudo-Dionisio, a pesar de que mucho se ha dicho esto, no se queda en la teología negativa, utiliza un procedimiento sumamente analógico, que es el del discurso por supereminencia, precisamente en la línea neoplatónica o plotiniana. Dice: "Esto —el Uno, el Bien y la Hermosura— es causa singular de multitud

50. *Ibid.*, IV, 10.

de bienes y hermosuras. Gracias a esto, todas las cosas subsisten en esencia, se igualan y diferencian, son idénticas y opuestas, semejantes y diversas; los contrarios se entrelazan y los unidos no se confunden".[51] La belleza se da en lo finito y lo infinito, y aun a lo infinito, que es lo desproporcionado, lo hace proporcionado para el hombre, es decir, lo hace captable para él. De esta manera, podemos decir que, junto con el Pseudo-Longino, en la célebre obra *Sobre lo sublime*,[52] el Pseudo-Dionisio es uno de los que han abordado el tema de la sublimidad, de lo sublime o totalmente desproporcionado para el hombre, y lo han reducido o conmensurado con la idea de belleza como proporción, como algo estructurado. Encontramos, así, de nuevo, la tradición de la belleza como proporción, en la corriente de las estéticas de la analogía.

***

Podemos decir que desde el comienzo de la historia de la estética se da una lucha entre una corriente que centra la belleza en la proporción (*analogía*) y otra corriente que trata de romper la proporción y adjudicar la belleza a lo desproporcionado, ilimitado, incluso informe, como se ve que se da en lo sublime, ya que es lo que no guarda proporción con el hombre, por su grandeza y desmesura, según le gustará al romanticismo; pero también hemos visto que se puede unir en una síntesis que acoja lo desmesurado y le imprima alguna mesura, para adecuarlo al hombre, es lo que da proporción a lo desproporcionado, lo que le confiere alguna analogía o analogicidad.

Aquí hemos visto esa línea de la proporción o analogía de lo bello en los pitagóricos, en Platón y en Aristóteles. La línea de la belleza como desproporción la hemos encontrado en Plotino, el cual prefiere lo informe y uno, lo simple e infinito, como ideal

51. *Ibid.*, IV, 7.
52. *Cfr.* Pseudo-Longinos, *Peri hypsous*, VII, 1.

de belleza. Pero también hemos visto cómo el Pseudo-Dionisio el Areopagita logra unir, con un máximo esfuerzo intelectual, lo desmesurado plotiniano en la mesura de cierta estructuración, medida o armonía, volviendo a la proporción, a la analogía en el ámbito de la belleza y de la estética.

# LA ANALOGÍA EN LA ESTÉTICA MEDIEVAL Y MODERNA

De una manera especial se conserva el espíritu analógico o proporcional de la estética que —según vimos— viene de la Edad Antigua, en la Edad Media, aunque no siempre del mismo modo ni en la misma medida. En las llamadas estéticas de la luz, que veían la belleza como una luminosidad o resplandor del ser (en un sentido que asociamos con Heidegger), y en las estéticas de la proporción, propiamente dichas, en todas ellas la belleza es proporcionalidad, orden, armonía, al menos en cierta manera, en cierta medida, y todas ellas, por ser analógicas, nos remiten a la analogía.

En cambio, en la Edad Moderna decrece y corre peligro de desaparecer; pero en muchos de sus teóricos, la estética moderna puede decirse que rescata y aun conserva ese ideal. En muchos de sus ámbitos, sobre todo en los clasicismos, por ejemplo el Renacimiento y en el Neoclásico, se trata de un orden y una estructuración unívocas. Pero también contamos con otros movimientos en los que, aun cuando hay peligro de caída en el equivocismo, se da un equilibrio analógico, tal como se ve en el Barroco y en el Romanticismo.

## Época medieval

Por su parte, ya en la época cristiana patrística, Boecio y san Agustín recuperan la noción pitagórica, platónica y aristotélica de la proporción. Para Agustín, la belleza implica unidad, número,

igualdad, proporción y orden (*pondus, numerus et mensura*).[53] A la unidad corresponde el número, a éste la unidad y la proporción, y de todos surge el orden.[54] Agustín fue muy amante del orden, al que dedica un trabajo. Ese orden es proporción entre las partes que se acuerdan, que se armonizan, produciendo en su conjunto y en su concordia la belleza, participación de la belleza divina. Por eso dice, en ese libro —que es donde precisamente hace un tratado de la belleza y del arte, entre otras cosas— que las artes llevan a la contemplación de la divinidad.[55]

La sensibilidad medieval, a pesar de que es muy imaginativa y simbólica, remontó los sentidos y accedió en verdad a la intuición metafísica, llegando a ver lo bello como trascendental, esto es, como una propiedad universalísima del ser. En el ámbito medieval surgieron las estéticas de la proporción y de la luz, del símbolo y de la alegoría. Con toda una psicología y una gnoseología estéticas, como la estética del organismo, que llevó a ciertas teorías del arte, al estudio de la invención y de la dignidad del artista.

Después del esplendor de la patrística, por las invasiones de los bárbaros, hubo algunos balbuceos, como en Escoto Eriúgena, que en el siglo IX traduce al Pseudo-Dionisio y transmite sus ideas estéticas. Luego, en el siglo XII, en la Escuela de Chartres y, sobre todo, en la Escuela de San Víctor, ambas en Francia, se recupera la estética platónica. Y, en el siglo XIII, viene el gran florecimiento de la escolástica, con pensadores de la talla de santo Tomás de Aquino y san Buenaventura de Bagnoregio.

En efecto, uno de los temas más arduos en la Edad Media ha sido el de la belleza como trascendental metafísico. Umberto Eco[56] hace ver el proceso de constitución de esa idea de lo bello como una propiedad que tienen todos los seres, aunque sea una belleza ontológica, que sólo en algunos se manifiesta como belleza estética. Hace ver, además, la vinculación de las estéticas de la pro-

53. S. Agustín, *De natura boni, contra manichaeos*, I, 3.
54. *Cfr.* San Agustín, *De musica*, XIV, 44-XVII, 58.
55. *Cfr.* San Agustín, *De ordine*, II, 16.
56. *Cfr.* U. Eco, *Arte y belleza en la estética medieval*, Lumen, Barcelona, 1997, pp. 29 ss.

porción con las de la luz, pues la luz es la manifestación más pura del orden y del equilibrio, ambos ligados a la *analogía* (pitagórico-aristotélica), que no es otra cosa sino la proporción misma.[57] El símbolo y la alegoría son retratados en la estética medieval por Eco.[58] Tal vez lo único que encuentro discutible es que considera a santo Tomás como la liquidación del universo alegórico medieval; no me parece que haya sido así: es cierto que santo Tomás dio preferencia en su exégesis al sentido literal sobre el alegórico; pero no significa que lo haya desechado, se trata sólo de un predominio. Precisamente porque veía peligroso el predominio de lo alegórico sobre lo literal en la interpretación de la Sagrada Escritura. Esta actitud de santo Tomás se ve con más justeza en la exposición que de su estética orgánica hace Eco, esto es, la centrada en la *proportio*, la *integritas* y la *claritas*, que es precisamente un intento de conjuntar la estética de la proporción y la de la luz, para hacer que se congreguen en algo más acabado, que es la *analogicidad*.

Es decir, el objeto bello debe tener integridad o perfección, no ser incompleto; luego, la debida proporción o armonía (*consonantia*), tanto entre sus partes como respecto al observador, para que lo perciba apropiadamente, y luminosidad o brillantez (*claritas*). Esta última es el resplandor de la forma (*resplendentia formae*), que somete o sujeta las partes de la materia. La belleza es un aspecto o dimensión del trascendental bondad, por eso es analógica, tiene diferentes modos, se dice de varias y diversas maneras. En cuanto a las teorías del arte, es también la conjunción de la ontología y la estética, en un mayor enriquecimiento mutuo, sin destruirse la una a la otra. Y es lo que vendrá a poner en entredicho, al acabar la Edad Media, el hermetismo con su idea de simpatía que pone —innecesariamente— en pugna con la idea de proporción.

Esto se ve también, por ejemplo, en san Buenaventura, contemporáneo de santo Tomás. Tenían inspiraciones distintas, pues

57. *Cfr.* M. Beuchot, "La belleza y la estética según San Alberto Magno", en *El espíritu filosófico medieval*, UNAM, México, 1994, pp. 23-29.

58. *Cfr.* U. Eco, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Bompiani, Milán, 1956.

Buenaventura era franciscano y Tomás, dominico. Buenaventura era más platónico-agustiniano y en Tomás predominaba el aristotelismo. Por eso en Buenaventura se da el ejemplarismo divino, esto es, la teoría de las ideas en la mente divina, como paradigmas de todas las cosas y el mundo como expresión de Dios.

Según Buenaventura:

> Todo es bello, porque todo es deleitable; pero no hay belleza ni placer sin proporción, ni proporción sin número; el número está en todo. Todo es bello porque es ordenado: Dios, que es bueno, no puede hacer nada que no se ordene a sí mismo. No hay orden sin número, número sin medida, medida sin límite: todo lo que es limitado se ha hecho, pues, en número, peso y medida. Todo es bello porque todo encierra una cierta conveniencia intrínseca; pero la conveniencia supone la unificación de partes semejantes, es decir, la belleza. Todo es bello porque todo es determinado por una forma: ahora bien, todo lo que es "*formosus*" posee la belleza.[59]

Aquí vemos cómo, aun siendo tan diferente de santo Tomás, san Buenaventura recoge conceptos muy parecidos, todos en torno a la forma, al orden, a la armonía, a la proporción, en definitiva a la analogía.

La analogía o proporción es la que, al igual que en la mayor parte de la estética antigua, da vertebración a la estética medieval. Están las que Eco llama estéticas de la proporción; pero aun las estéticas de la luz, como el mismo autor lo señala, están relacionadas con las de la proporción, ya que la claridad, luminosidad o brillo depende de la forma, y ésta tiene cierta estructuración, cierta composición, cierta armonía, es decir, cierta proporción o analogía. La analogía se encuentra omnipresente en la estética medieval, cosa que no podemos decir de la estética moderna.

59. E. de Bruyne, *Estudios de estética medieval*, t. III, Gredos, Madrid, 1959, pp. 201-202.

## Época moderna

En efecto, en la Edad Moderna, la analogicidad estética, basada en cierta idea de proporción u orden, se retrae en el Renacimiento, que es el comienzo de la modernidad; allí se busca un orden muy unívoco; sin embargo, en él se da también el hermetismo, que recoge cierta idea de proporción y analogía. Además, en el Barroco, aun cuando aparenta mucha desproporción y desmesura, tiene una proporción interna, un límite que frena y estructura los elementos, por lo que también la analogía anida allí. Es más bien en la Ilustración en la que se atenúa y casi se apaga la proporción analógica, y el neoclásico vuelve otra vez al univocismo; sin embargo, en el Romanticismo, que, al igual que el Barroco, corre el peligro de equivocismo, es cuando se recupera la analogía, a pesar de que en estética se abren conceptos como lo tremendo, lo sublime, lo infinito, etcétera.

Así, en el Renacimiento, con la presencia del humanismo, la estética intenta recuperar los ideales clásicos de la proporción ideal; pero también cunde por este tiempo el hermetismo, de tipo neoplatónico, y que propone la simpatía o asociación entre las cosas. De hecho, no es más que otra versión de la idea de analogía, como correspondencias entre los seres, por eso no debió de oponerse a la idea medieval de proporción. Asimismo, la estética resalta la idea del modelo clásico, en medio del auge de las bellas artes, en las que la tradición se entendía como una imitación libre de ciertos maestros, los cuales, a su vez, usaban los paradigmas griegos. De ahí el estudio de las proporciones por Alberti, Da Vinci y Durero. Se busca, en contraposición con el arte medieval, una mayor pureza de líneas, más austera y "literal", no tanto "alegórica" o simbólica, y esta limpieza o luminosidad es vista como apego a la razón.[60]

El Barroco, en cambio, vuelve a la alegoricidad. La pintura, la poesía, los emblemas, el teatro, se llenan de simbolicidad. En el

60. *Cfr.* R. Mondolfo, *Figuras e ideas de la filosofía del Renacimiento*, Losada, Buenos Aires, 1968, pp. 11-35.

culteranismo predomina la metáfora, en el conceptismo la metonimia, pero ambas están presentes, y son diversas en cada una de esas corrientes. Se llega a una alegorización muy elevada del arte, incluso en las artes pictóricas. Regresa el vuelo de la imaginación, así como muchos motivos que estaban presentes en el arte medieval, sobre todo de índole religiosa, como la muerte, y también de índole antropológico-psicológica, como la melancolía y el desengaño. En esa combinación de metonimia y metáfora se ve el carácter sumamente analógico del barroco, pues ambas son formas suyas, modalidades que a veces se separan, pero que van juntas y solamente encuentran diverso predominio.[61]

A ello se opone la modernidad, que va poco a poco llevando al arte barroco otra vez hacia el clasicismo, el neoclásico, que recupera los moldes griegos para la estética, dejando de lado el alegorismo y simbolismo de los barrocos, y volviendo a la austeridad clásica, cercana a una especie de literalismo. Esto se ve en el realismo neoclásico de la Ilustración; pero ya en otros empieza a participar del criticismo e idealismo que cunde. Por ese tiempo (1725) Francis Hutcheson lanza el primer tratado de estética propiamente dicho en la modernidad, *Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony and Design*. Y es también cuando A. G. Baumgarten introduce el término mismo de "estética" (en *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, 1735), como estudio del conocimiento sensorial que integra lo claro y lo distinto según las perspectivas de Descartes y Leibniz.

En Kant la estética se subordina a la ética, en cuanto prepara para ella, dando unidad a la experiencia. En efecto, es la educación del gusto, que controla el placer, y el placer es el eje de la experiencia del mundo. No por cualidades objetivas, sino por los placeres subjetivos y trascendentales, damos unidad a la experiencia. La estética sería, así, punto de partida de la reflexión sobre el ser; pero como a la pregunta "¿Es posible la metafísica?" Kant

61. *Cfr.* J. M. Valverde, *El barroco. Una visión de conjunto*, Montesinos, Barcelona, 1985, pp. 24 ss.

responde negativamente, y traslada sus supuestos y problemas a la ética, la estética se transforma, para Kant, en punto de partida para la reflexión sobre el bien, más allá de la unidad de la experiencia.[62]

Kant se pregunta ¿cómo son posibles los juicios sobre lo bello y lo sublime?, pues son subjetivos y particulares, y, sin embargo, pretenden objetividad y universalidad. Los juicios de gusto no ponen una representación bajo un concepto bien determinado, sino que, a través de la imaginación, relacionan la representación con un concepto no determinado, con una satisfacción sin deseo ni interés. A diferencia del juicio de placer sensible, el juicio estético pretende validez universal, aunque no puede ser probado. Tiene cierta intencionalidad sin intención, pues es intencional en la forma, pero de hecho no tiene objeto. Siempre alude a una satisfacción estética, aunque sea individual (pero con la idea de que los demás *deberían* sentirla).[63]

En cuanto a su validación, ¿cómo validar su exigencia de necesidad y universalidad? Porque no se reducen al individuo, sino que razonablemente pueden adscribirse a todos los seres racionales. Es como el imperativo categórico de la ética, trasladado a la estética. Además, al ser desinteresado el juicio, trasciende el interés subjetivo, y se vuelve por lo menos intersubjetivo. Pero también, mediante una deducción trascendental, se valida como juicio sintético *a priori* de gusto.[64]

Esa deducción es así: el juicio de gusto une conceptos generales con percepciones particulares preparadas por la imaginación. El entendimiento da la validez *a priori* para las síntesis libres de la imaginación sobre la percepción particular.[65] El gusto es el placer por la armonía entre entendimiento e imaginación. Y podemos presuponer la misma *capacidad* en los demás, por eso el juicio de gusto pretende ser verdadero o válido para todos. No hay argu-

62. Así en la *Crítica de la razón pura*; por eso reserva la estética del arte para la *Crítica del juicio*. *Cfr.* J. Kogan, *La estética de Kant*, Eudeba, Buenos Aires, 1965, pp. 48 ss.

63. *Cfr.* I. Kant, *Crítica del juicio*, § 18.

64. *Cfr.*, *ibid.*, §§ 9 y 35-39.

65. *Cfr.*, *ibid.*, § 9.

mentación que lo pruebe, pero es que propiamente no involucra conceptos determinados, sino únicamente el concepto indeterminado de lo suprasensible o la cosa en sí, que unifica tanto al objeto como al sujeto.[66]

Por lo demás, lo sublime, distinto de lo bello, se da como sentimiento de la nobleza de la razón y del destino moral del hombre. Se da ante la grandeza o infinitud, y ante una fuerza muy grande. Allí nuestra debilidad epistémica nos hace conscientes de nuestra dignidad ética. Así, aunque Kant luchó por dar autonomía a la estética, acaba supeditando lo bello y lo sublime a la finalidad moral del hombre.

Con Hegel comienza a cambiar la situación. Dice que el arte se hizo pretérito.[67] Lo que queda es la experiencia estética, desbordada, en el seno del Espíritu o Idea que avanza. No en balde es el tiempo del Romanticismo, y Hegel ya comienza a reflejar esa actitud. Más allá del arte, esto es, de las técnicas y de los clásicos, brilla la individualidad del artista, por su intensidad, por la fuerza de su expresión, que refleja una experiencia estética profunda.[68] El sentido en el que Hegel habla de la "muerte del arte" es que la filosofía llega cuando algo ya pasó, como el búho que vuela por la tarde.[69] Y ya que la estética o filosofía del arte ha llegado a lo artístico, es señal de que éste ya pasó, ya acabó. De hecho acabó al pasar del arte simbólico de los orientales al arte clásico de los griegos y, por medio del cristianismo, al arte romántico, que reconcilia la necesidad y la libertad, lo universal y lo particular, tanto en el espíritu subjetivo del artista como en el espíritu objetivo de la cultura y aun en el espíritu absoluto más allá de la historia; sin embargo, por eso mismo, "el espíritu no puede renunciar a su di-

66. *Cfr.*, *ibid.*, §§ 56-57.

67. *Cfr.* H. G. Gadamer, "¿El fin del arte? Desde la teoría de Hegel sobre el carácter pasado del arte hasta el antiarte de la actualidad", en *La herencia de Europa. Ensayos*, Península, Barcelona, 1990, pp. 65-83.

68. *Cfr.* G. W. Hegel, *Lecciones de estética*, La Pléyade, Buenos Aires, 1977, pp. 135 y 142.

69. *Cfr.* E. Geulen, *The End of Art. Readings in a Rumor after Hegel*, Stanford University Press, Stanford, 2006, pp. 19-40.

mensión estética, ya que tan sólo en ésta se asegura y mantiene un modo 'liberal' de trato con la realidad".[70] Y, de acuerdo con ello, a pesar de la muerte del arte, denunciada por Hegel, la experiencia estética debe continuar, porque el espíritu la necesita. El arte sigue, aunque está mortecino, como testimonio de esa vida del espíritu.

Algunos románticos resaltan la idea del genio, como lo hizo Hölderlin; otros, como Schiller, la idea de la formación estética, para lograr la creación del arte o el buen gusto del mismo. Schlegel y Schelling resaltan el carácter simbólico del arte, y lo conectan con la religión. Mientras que para Hegel el arte simbólico está superado; para ellos el arte mantiene su simbolicidad, es como el mito, adquiere los poderes de dar sentido como el que tiene la religión. Este carácter del arte como dador de sentido para la vida será recogido por Nietzsche.

Pero, a diferencia de Kant, Nietzsche piensa que en el arte no se da el desinterés; es interesado, porque con la belleza se busca trabajar para los intereses de los impulsos, de las pulsiones, de los instintos. Además, Nietzsche, contrario a Hegel, pero también heredero del Romanticismo —al menos en algunos aspectos, a pesar de que lo haya criticado—, conceptúa la estética y el arte como un instrumento crítico de la realidad. Tuvo un comienzo estético (*El nacimiento de la tragedia*), y llega a decir que lo único que hace soportable la vida es el arte (sobre todo la música, aunque también apreció mucho la poesía). Pero a veces parece supeditar la metafísica a la estética, así como supedita el mito a la metafísica; en efecto, usa mitos para plantear asuntos de la metafísica (Apolo y Dioniso). Incluso, la estética cuestiona e inquiere la relación del hombre consigo mismo y con la realidad. (Hasta parece que la estética se vuelve metafísica, o la suplanta.) Además, sobre el arte plantea la pregunta genealógica de los orígenes; así como se pregunta por la genealogía de la moral, también se pregunta por la genealogía del arte. En esa dualidad de metafísica y arte se da la

70. M. A. Presas, "La 'muerte del arte' y la experiencia estética", en *La verdad de la ficción*, Almagesto, Buenos Aires, 1997, p. 111.

estética. Es la conjunción de ambas. Es, por así decir, la metafísica del arte.[71] Aunque despreció su misma frase de hacer metafísica de artista, es en realidad lo que se le ve hacer toda su vida.

De hecho, el arte es metafísica o, si se prefiere, hay una metafísica que se puede sacar del arte, una "metafísica de artista", ya que la obra de arte (especialmente la música) es lo que mejor puede servir para hacer metafísica, ontología.[72] Pero, también, la estética, que conjunta lo dionisiaco y lo apolíneo, es la que da sentido a la vida, es la única que puede calmar esa necesidad metafísica, dar el "consuelo metafísico" que daba la religión. Por ello el arte, que es la "actividad metafísica fundamental", es también lo que da unidad a su filosofía.[73]

Nietzsche inaugura una racionalidad estética, el arte es el órganon de su filosofía. Es una estética antimetafísica en el sentido de que no acepta absolutos ni exactitudes, que no reconoce vínculos estrictos entre el lenguaje y la realidad, incluso entre las cosas y sus causas.[74] Pero es una estética metafísica, o una metafísica estética, en cuanto es una oposición al nihilismo de la modernidad. También es la de Nietzsche una estética desde la perspectiva del artista, no desde la de la obra de arte ni de su recepción. Lo principal es el genio creativo, la creatividad total. Además, el arte era la opción por la vida, por la vitalidad, la "embriaguez" dionisiaca. Es la única justificación de la vida. El arte tiene una fuerza, impulso o poder

71. F. Nietzsche, *El origen de la tragedia*; en *Obras*, 3a. ed., t. I, trad. E. Ovejero y Maury, Aguilar, Buenos Aires, 1951, p. 179: "Es necesario aquí elevarnos resueltamente hasta una concepción metafísica del arte y recordar la afirmación... de que el mundo y la existencia no pueden parecer justificados sino en cuanto fenómeno estético; y en este sentido el mito trágico tiene, precisamente, por objeto, convencernos de que aun lo horrible y lo monstruoso no son más que un juego estético, que la Voluntad juega con ella misma en la plenitud eterna de su alegría". Ver, además, G. Vattimo, *Introducción a Nietzsche*, Península, Barcelona, 1996, p. 51.

72. De Nietzsche extraerán esta idea el "segundo" Heidegger y Gadamer, según J. F. Zúñiga García, "La recaída de Gadamer y Heidegger en la metafísica del arte del joven Nietzsche", en *Pensamiento*, 61, 2005, pp. 56-57.

73. Sobre esto, véase el excelente libro de L. E. de Santiago Guervós, *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Trotta, Madrid, 2004.

74. *Ibid.*, pp. 24-26.

universal de transformación, por la creatividad. Es la voluntad de poder por ser la fuerza transformadora de la realidad.[75]

A pesar de los cambios o la evolución de la teoría estética en Nietzsche, se puede hablar de una continuidad.[76] Hay una primera etapa, de juventud, alrededor de *El nacimiento de la tragedia*, en que habla de una estética trágica, de lo dionisiaco y lo apolíneo, de una metafísica de artista y de una estética dominada por la música. Estaba sometido a la influencia de Schopenhauer y del Romanticismo, sobre todo el de Wagner. Hay una segunda etapa, intermedia, que se inicia con *Humano, demasiado humano*, en la que predomina la psicología del artista y de la obra de arte. La vinculación de Dioniso y Apolo deja de ser prioridad y renuncia a la metafísica de artista. Si antes buscaba el fundamento filosófico del arte, aquí pone el arte como fundamento de la filosofía. Se encuentra sin la influencia de Schopenhauer y de Wagner; está solo. El arte adquiere un carácter de conocimiento. El tercer periodo gira en torno de *La genealogía de la moral*. El arte es la manifestación de la voluntad de poder. El arte es un exceso de poder, por ser capaz de establecer la armonía y el equilibrio de las formas bellas. Aquí Dioniso se "apoliniza", se busca un arte ligero, que vence la pesadez, es el arte mediterráneo (Bizet en lugar de Wagner), que "diviniza" la existencia.

¿Qué decir de este desarrollo y vicisitudes de la estética de Nietzsche? "Lo que sí se puede observar, desde sus últimos escritos... es que su pensamiento sobre el arte es circular: su punto de partida es el arte dionisiaco y termina con el arte dionisiaco. Es como una especie de juego estético dialéctico, en el que la afirmación y la negación terminan por superarse en una forma estética nueva, no definitiva, sino abierta. Y Nietzsche, al intentar desarrollar lo que para él es su verdadera filosofía, vuelve a confiar de nuevo en el arte, recuperando su visión juvenil, en la que el arte se comprendía como una fuerza cultural y trans-

75. *Ibid.*, pp. 30-31.
76. *Ibid.*, pp. 33-38.

formadora, que con su poder y apariencia tenía el más alto valor y significado para la vida".[77] Pero no es un retorno a lo mismo, sino que ve sus intuiciones juveniles ya sin la metafísica, y desde la voluntad de poder. Incluso se ve conducido por el cuerpo, por una especie de fisiología. Siempre vuelve hacia la vida.

En Nietzsche encontramos esa extraña cualidad de simbólico que compete al arte. El arte es símbolo, en la medida en que conduce a algo más profundo y pleno, a saber, la vida, manifestada como voluntad de poder. Es el símbolo de la vida, esto es, de la voluntad de poder; tiene un carácter simbólico: "La inspiración está unida a mecanismos instintivos de fuerza que invaden el espíritu del artista transformando esa fuerza en símbolos e imágenes. Ese ímpetu, que en un momento determinado se manifiesta como un exceso o sobreabundancia de algo, es 'voluntad de poder'".[78] El arte es un símbolo, es el símbolo de los impulsos que acompañan esa voluntad de poder que constituye la vida.[79]

La estética de Nietzsche, por más que a finales del siglo XIX y a principios del XX tardó en tener el efecto que tendría gracias al lanzamiento que le dio Heidegger, puede decirse que marcó la estética de nuestro tiempo. Se deja ver en R. Richter y G. Simmel, en algunos aspectos en Max Scheler y en O. Spengler, y, ya más sistemáticamente, por K. Hildebrand y L. Klages.[80] Después de ellos, tiene una presencia innegable en gran parte de los estudiosos de la estética actual.[81] Muchos lo reconocen así, pero de muchos otros, que no lo hacen, podemos encontrar la influencia de la estética nietzscheana, aunque, indudablemente, ha recibido innovaciones y desarrollos.

77. *Ibid.*, p. 37.

78. *Ibid.*, p. 610.

79. Este carácter simbólico del arte lo recogerán posteriormente Heidegger y Gadamer, pero, como hemos podido ver, esta idea ya se encuentra de manera germinal —pero fuerte— en Nietzsche.

80. *Cfr.* E. Nolte, *Nietzsche y el nietzscheanismo*, Alianza, Madrid, 1995, pp. 251 ss.

81. *Cfr.* G. Vattimo, "Arte e identidad. Sobre la actualidad de la estética de Nietzsche", en su volumen *Diálogo con Nietzsche*, Paidós, Barcelona, 2002, pp. 159-196.

***

Este recorrido por la historia de la estética medieval y moderna nos da una idea de la riqueza de la reflexión sobre el tema. Ha habido numerosas corrientes y teorías acerca de la estética y del arte. De lo que se trata es de aprovechar los resultados positivos de tantos esfuerzos, aunque tengamos que darles una nueva estructuración. Somos herederos de nuestra tradición, que es muchas tradiciones. También los medievales y los modernos son nuestra tradición. Somos resultado de la confluencia de muchos elementos dispares que se han congregado para hacernos ser lo que somos. Es lo que tenemos. Por ello hemos de esforzarnos por cernirlos críticamente y levantar con ellos el edificio.

Lo que ha quedado más claro en este recorrido histórico por la estética medieval y moderna es el llamado "carácter simbólico" que se adjudica a la cosa bella o a la obra de arte. Es que el símbolo siempre remite a algo más que aquello que se manifiesta en él. Puede ser que aquello a lo que se remite en la experiencia estética sea a la belleza (increada, como para los medievales, o creada, como para los modernos); pero, en cualquier caso, el objeto bello es un símbolo de algo, tiene la capacidad de mostrar eso que ordinariamente está oculto, y que resplandece en él.

# LA ANALOGÍA EN LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA

En este capítulo trataré de hacer ver cómo (después de la edad antigua y la medieval, y tras de haber estado opacada en la moderna) la noción de analogía reaparece en la estética del siglo XX. Esto resulta muy interesante, ya que parece haberse perdido en la modernidad. Mas, a pesar de que muchos artistas y teóricos de la estética pugnaron por desaparecer cierto concepto de estructura, orden, armonía, equilibrio y proporcionalidad (en lo cual consiste la analogía), éste reaparece y se recoge en las reflexiones de pensadores de la estética de ese siglo. Da la impresión de que, después de las estéticas de corte romántico y obviamente anticlasicistas, se pierde la conexión con la proporción y se introduce en la estética lo desproporcionado y aun lo monstruoso.

Sin embargo, veremos que la proporción o analogicidad se recupera en algunos autores contemporáneos, concretamente en las especulaciones sobre la simbolicidad del arte en Heidegger y Gadamer; pero, sobre todo, en la *Estética de la formatividad* de Luigi Pareyson, quien fuera profesor de filosofía del arte en Turín. Allí se vuelve a la antigua teoría de la forma como sede de la belleza y, además, como objeto de la interpretación estética. Finalmente, también aludiremos, muy brevemente, a algunos otros teóricos de la estética.

## Heidegger

Hay un aspecto en el que Martin Heidegger (1889-1976) se acerca a la analogicidad en el arte, y es cuando señala un carácter alegórico o simbólico en el producto estético. En su conferencia "El origen de la obra de arte" (1935), aborda el problema de qué es lo que hace que una obra sea artística, esto es, que sea bella, dejando el nivel puramente cósico y accediendo al nivel de lo estético. Dice que, además de ser cosa, hay en la obra de arte un carácter especial: ser una alegoría o símbolo.[82] Es decir, no se queda en ser una cosa, significa algo, algo muy especial y rico, y en esto consiste su belleza: significa al ser. Es el ente manifestando su ser, es como si el ser brillara en el ente, comenzara a dejar la opacidad de lo óntico para pasar a la luminosidad de lo ontológico.

En efecto, Heidegger trata de explicar cómo una obra de arte abandonó el nivel cósico para llegar a ser un producto estético. Y parte de la consideración de la obra como cosa. Indudablemente es algo, es una cosa. Pero no se queda en ello, tiene algo más, que él llama su simbolicidad: manifiesta, significa, revela o desvela algo. Ese algo es el ser. En la obra de arte se ve, de manera privilegiada, lo que sucede en todo ente, que tiene que hacer brillar su ser. Por eso dice que en toda obra de arte brilla la verdad del ser.

En la época contemporánea han existido muchos teóricos del arte, pero uno de los más influyentes ha sido, sin duda, Martin Heidegger. En varias partes aborda el tema, pero ha quedado como lugar clásico su trabajo sobre el origen de la obra de arte, al cual acudiremos.

Así como Hegel hablaba del fin del arte, Heidegger habla de su origen. Sólo podremos reconocer una obra de arte si sabemos lo que es el arte, y sólo podremos saber qué es el arte si captamos su origen. Y es que, aunque su origen es el artista, éste tiene que cumplir la esencia del arte en su obra, y esta esencia es la simbolicidad.

82. *Cfr.* M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", en *Arte y poesía*, FCE, México, 1958, pp. 40-41.

Tiene un aspecto material, de objeto en el que se da la belleza; pero también un aspecto formal, que es la belleza misma, su simbolicidad. Esa belleza, esa simbolicidad, no se puede definir; sólo se puede captar partiendo de lo sensible, por eso se trata de estética.

El objeto de arte no necesita tener utilidad, vale por sí mismo. Pone en operación la verdad del ente, su *aletheia*. Establece un mundo. Tiene una hechura y se da en un material, que es como su *tierra*. Pero el arte es como una luz, hace brillar lo que ilumina, porque hace brillar en la cosa al ser, que se auto-oculta. Es verdad que necesita una técnica (*techne*), pero lo decisivo en ella no está por el lado de la materia, sino de la forma, se hace una como desgarradura, que desvela al ser del ente. En la artesanía, en lo útil, domina la tierra; en la obra de arte domina la forma, que se da a contemplar y produce una suerte de éxtasis. Abre al ser, y presenta al ser en estado de abierto.

El arte desoculta el ser del ente por la creación, y desoculta el ser de obra por la contemplación. Por eso Heidegger dice que el arte pone en ejercicio la verdad del ente. Hace una desgarradura al ente, por la cual se asoma el ser, y resplandece. El arte es cierto lenguaje, que tiene como manifestación principal la poesía. Y es que la verdad es *poiesis*, todo arte es en el fondo poesía. Además, la poesía tiene como fondo lo simbólico, el cual da fundación. Y así, lo simbólico es el fundamento del arte, de la obra artística: "Juntar se dice en griego *symbállein*. La obra es símbolo".[83] Por eso el arte puede ser fundamento en verdad fundante. Volvemos a encontrar al arte como alegoría o símbolo, es arte porque remite a otra cosa, a la que hace acceder: a la belleza.

Para Heidegger, la verdad no es mera representación, ni concordancia. Es desocultamiento.[84] Hay una lucha en la obra de arte entre el ocultamiento y el desocultamiento. Este último es la verdad; pero en su lucha contra el ocultamiento consiste la belleza de la obra. Para señalar un elemento que oculta y otro que lucha por

83. *Ibid.*, p. 41.

84. *Cfr.* M. Heidegger, "De la esencia de la verdad", en *¿Qué es metafísica? Antología*, comp. de M. Velázquez Mejía, UAEM, México, 1997, pp. 211 ss.

desocultar, Heidegger alude a la materia y a la forma; pero va más allá, adopta un binomio distinto: la tierra y el mundo. La tierra es ese elemento ctónico, oscurecedor, ocultador, al que se enfrenta un logos, un orden, una comprensión humana, que es el mundo. La noción heideggeriana de mundo, más que lo que se entiende por ello físicamente, es el contexto cultural, el mundo humano.

Pues bien, el mundo del artista se manifiesta en la obra de arte, brilla en la tierra de ésta. Y con ello se da una tensión, una dialéctica o una polémica, lo que oculta, lo que quita la inteligibilidad, se opone a lo que desoculta, a lo que brinda inteligibilidad: la tierra y el mundo, como un elemento dionisiaco que se opusiera a un elemento apolíneo. La lucha de ellos dos, en la obra de arte, es lo que la hace bella: su solo manifestar la verdad del ser en un ente, y nada más.

Por ello en la obra de arte se pasa de la consideración de un ente como cosa, como ser a la vista y como ser a la mano, es decir, como útil —según se mostraba en su obra *El ser y el tiempo*, de 1927—,[85] a sus estratos ontológicos más profundos, porque ese ente, esa cosa, ni siquiera aspira a alguna utilidad. Es por gracia de sí mismo. De esta manera, la obra de arte, el objeto estético, es donde mejor se manifiesta la lucha que se libra en el seno de cada ente, por hacer brillar su ser, por desocultar su verdad, por poner en obra su luz más íntima.

Esta idea del arte como desocultación, es decir, como manifestación o epifanía del ser en el seno del ente, nos habla de un carácter sumamente analógico que podemos encontrar en la estética heideggeriana. En efecto, la analogía, como insistió tanto Kant, es la que nos da el conocimiento de lo simbólico. Y aquí la simbolicidad de la obra de arte es ser signo del ser, símbolo y alegoría suyos. Lo que revela, lo que desvela, lo que desoculta la obra estética es la verdad del ser, el ser mismo. Un ente se vuelve símbolo del ser, y con ello accede al nivel estético, a obra de arte, nivel privilegiado para mostrar la entraña ontológica de lo óntico.

85. *Cfr.* M. Heidegger, *El ser y el tiempo*, FCE, México, 1956, pp. 117 ss.

A veces se ha insistido demasiado en que Heidegger no pudo considerar la simbolicidad en la obra de arte, dado su rechazo del simbolismo en polémica con Cassirer; pero allí está su pensamiento, sustentado en su célebre conferencia sobre el origen de la obra de arte. A pesar de los cambios que sufrió su pensamiento posteriormente, de alguna manera se conservó esta simbolicidad de la obra de arte y de la belleza. Lo dice indirectamente (simbólicamente): "El habla del poema es esencialmente multívoco, y ello a su propio modo".[86] Es cierto que se trata de una simbolicidad demasiado del lado de la alegoría, y, por lo tanto, demasiado inclinada a la equivocidad; pero puede equilibrarse con algunas consideraciones aportadas por su discípulo Hans-Georg Gadamer, quien aleja a la obra de arte de la alegoricidad y la acerca a su exacto carácter de símbolo, de algo simbólico.

## Gadamer

Así, pues, en seguimiento de Heidegger, pero en diversos puntos con diferencias respecto de él, Hans-Georg Gadamer (1900-2002) recalca la simbolicidad de la obra de arte, el carácter simbólico de lo bello. Esto se ve en *Verdad y método* (1960), pero, sobre todo, en *La actualidad de lo bello* (1975). Trataremos de extraer las ideas principales de ambos escritos.

En *Verdad y método*, Gadamer construye una ontología de la obra de arte. Recoge el problema que había tratado su maestro, Heidegger, acerca de la verdad de la obra de arte. Para Gadamer, la obra de arte tiene verdad de una manera propia, independientemente de su representatividad. Pero también tiene alguna representatividad en la línea aristotélica de la mimesis.

La verdad de la obra de arte es una verdad dada como parte del acontecimiento universal, con una historicidad determinada,

86. *Cfr.* M. Heidegger, "El habla en el poema. Una dilucidación de la poesía de Georg Trakl", en *De camino al habla*, del Serbal-Odós, Barcelona, 1987, p. 69.

ésa es su finitud. Es el carácter histórico que Kierkegaard daba a la existencia estética.[87] Por eso es eminentemente susceptible de interpretación, es un objeto hermenéutico. Tanto el artista como el receptor, sea consumidor o intérprete, ejercen la hermenéutica respecto del objeto. Pero la obra de arte se presenta como un juego, según decía ya Schlegel,[88] y esto tanto para el que la crea como para el que la recibe; no en balde en algunos idiomas ejecutar es jugar (como en inglés: *to play*). La obra de arte, como el juego, es autorrepresentación; no es la representación exacta de alguna cosa, tiene más de manifestación casi arbitraria. No tiene sentido el problema de la relación de la obra de arte con la realidad, pues la obra de arte se presenta a sí misma como una realidad nueva y diferente, es captada y gozada como realidad.

Pero Gadamer tampoco se queda en la obra de arte como mero juego caprichoso, según quiso hacerlo la estética del genio, en contra de la estética de la representación. Algo recupera de la representación, precisamente a través de la noción de mimesis, de Aristóteles, la cual no es copia y reproducción de la realidad, sino transposición de la realidad misma en su verdad: "Lo que representa el actor y lo que reconoce el espectador son las formas y la acción misma, tal como estaban en la intención del poeta. Tenemos pues, aquí una *doble mimesis*: representa el poeta y representa el actor. Pero precisamente esta doble mimesis es *una*: lo que gana existencia en una y en otra es lo mismo".[89] El juego es representación de alguien para alguien, por eso vuelve su naturaleza interpretativa, revela de nuevo su ontología hermenéutica. Tiene que ser interpretado porque revela el contexto histórico del artista y requiere el contexto histórico del receptor, para que pueda darse un convenio entre ambos. Tanto el artista como la obra y el intérprete pertenecen a una tradición, y el juego es el modelo de su relación con ésta. Así, la obra de arte, como el juego, es un modo de pertenecer a la historia y al ser.

87. *Cfr.* H. G. Gadamer, *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1977, pp. 137-138.
88. *Cfr., ibid.*, p. 148.
89. *Ibid.*, p. 162.

Aquí, en la hermenéutica de Gadamer, el ser se da en el lenguaje, por ello el lenguaje es como el horizonte donde se da la obra de arte.[90] Sólo puede ser captada como lenguaje. El lenguaje es el que revela la historicidad, porque manifiesta la tradición a la que se pertenece, y con la que se dialoga; y también es el que revela el ser, pues es la condición de posibilidad para comprenderlo.

En su texto *La actualidad de lo bello*, Gadamer plantea explícitamente la simbolicidad de la obra de arte. Allí trata tres conceptos en relación con la estética: el juego, que ya había expuesto en *Verdad y método*; el símbolo, "esto es, la posibilidad de reconocernos a nosotros mismos";[91] y la fiesta, que es donde se recupera la comunicación de todos con todos. En cuanto a la utilización de Gadamer de la idea de juego, ya sabemos lo que él piensa: es autotélica o con finalidad en sí misma, no en otra cosa, al igual que es autorrepresentación, no representación propiamente dicha, en la línea de Heidegger. También la idea de símbolo, en relación con la obra de arte, hemos visto que tiene orígenes heideggerianos; pero en Gadamer adquiere nuevos matices.

"Lo simbólico" es una expresión que, para el arte, habían acuñado Goethe y Schiller. ¿Qué es un símbolo? Gadamer responde según el significado griego original: "Algo con lo cual se reconoce a un antiguo conocido".[92] Así, la obra de arte es símbolo o simbólica porque nos remite a algo más; es decir, no a su significado inmediato, sino a un significado distinto, pero es algo que se podría significar de manera inmediata. Es, por así decir, una significación de segundo orden. Esto lo hace también algo que ya hemos visto en Heidegger: la alegoría. En ella se dice de modo diferente algo, que también se puede decir de modo directo. Pero la alegoría es un tanto fría y remota. "En cambio, el símbolo, la experiencia de lo simbólico, quiere decir que ese individual, ese particular, se representa como fragmento de Ser que promete complementar en

90. *Cfr. ibid.*, pp. 526 ss.

91. H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Paidós, Barcelona, 1998, p. 45.

92. *Ibid.*, p. 84.

un todo íntegro al que se corresponda con él; o, también, quiere decir que existe el otro fragmento, siempre buscado, que complementaría en un todo nuestro propio fragmento vital".[93] Es una reintegración en el todo, es una acción icónica o de iconicidad: el fragmento cobra sentido en el todo: "En lo particular de un encuentro con el arte, no es lo particular lo que se experimenta, sino la totalidad de un mundo experimentable y de la posición ontológica del hombre en el mundo, y también, precisamente, su finitud frente a la trascendencia".[94] No es que comprendamos la totalidad, pero la vemos de manera cercana, por lo menos se atisba. Pero esto nos hace ver que lo simbólico del arte "descansa sobre un insoluble juego de contrarios, de mostración y ocultación. En su insustituibilidad, la obra de arte no es un mero portador de sentido, como si ese sentido pudiera haberse cargado igualmente sobre otros portadores. Antes bien, el sentido de la obra estriba en que ella está ahí".[95] Pero, así como hay en la obra de arte un aspecto de desocultamiento, hay otro de ocultamiento, debido precisamente a la finitud humana, a la gran facticidad que no revela todo su contenido ni su significado.

En la línea de Goethe y Schiller, Gadamer dice que lo simbólico no sólo remite al significado, sino que lo hace presente. Es el sentido más propio de representar. Es el sentido del sacramento (no en balde Gadamer usa como ejemplo la presencia de Cristo en el pan y el vino.) Esto es lo que hace que la obra de arte sea *un crecimiento en el ser*. Por eso es irrepetible, aun en la época de su reproducibilidad técnica, que tanto cuestionó a Walter Benjamin. Un disco es una reproducción, pero no una representación; si se me pierde compro otro, o puedo preferir otro que tenga una técnica mejor. Pero lo artístico es la representación. Por eso Gadamer vuelve a la noción de mimesis, pero dice que debe ser bien entendida: no es meramente copiar algo, es llevar algo a su representación, de modo que esté allí, de veras presente. "La representación simbólica que el

93. *Ibid.*, p. 85.
94. *Ibid.*, p. 86.
95. *Ibid.*, p. 87.

arte realiza no precisa de ninguna dependencia determinada de cosas previamente dadas. Justamente en esto estriba el carácter especial de arte por el cual lo que accede a su representación, sea pobre o rico en connotaciones, o incluso si no tiene ninguna, nos mueve a demorarnos en él y a asentir a él como en un reconocimiento".[96] Aquí está la paradoja de lo simbólico: refiere a algo, pero detenta ese algo a lo que refiere; lo muestra en sí mismo, lo hace presente, no solamente lo representa. Así, la simbolicidad del arte embona con el juego y su carácter de autorrepresentación. Esto disminuye y desaparece su posible alegoricidad: "En la representación que es una obra de arte, no se trata de que la obra de arte represente algo que ella no es; la obra de arte no es, en ningún sentido, una alegoría, es decir, no dice algo para que así se piense en otra cosa, sino que sólo y precisamente en ella misma puede encontrarse lo que tenga que decir".[97] Eso mismo es lo que hace que el arte pueda reunir personas en fiesta, en una comunicación profunda entre ellas.

Vemos, pues, en Gadamer la presencia de lo simbólico en la obra de arte, en la belleza misma, en el acontecimiento estético. Incluso más que alegoría, hay símbolo. Es una simbolicidad la que se da en el arte, la que hace que se distinga de cualquier otro tipo de obra, como utensilio técnico u otra cosa. Esa especie de sacramento que es la obra de arte, que hace presente lo mismo que representa, que entrega aquello mismo a lo que remite, conduce a algo ya conocido, nos lleva a algo que era un viejo conocido, un antiguo conocido, que es el Ser, que es la profundidad de la realidad, en sus capas más hondas.

### Pareyson

Luigi Pareyson (1918-1991), amigo de Gadamer y maestro de Umberto Eco y Gianni Vattimo, fue, en el siglo XX, uno de los prime-

96. *Ibid.*, pp. 93-94.
97. *Ibid.*, p. 96.

ros en propugnar la hermenéutica y, además, en vincularla con la estética.[98] Elabora una teoría de la formación, que es estética pero relacionada con la ontología.[99] Sin llegar a un ontologicismo casi naturalista como el que se ve en Heidegger, pero sin caer tampoco en el esteticismo tan centrado en el juego como el de Gadamer, Pareyson busca una postura intermedia, en la que precisamente lo natural de la obra de arte es el juego, pero el juego produce una ontologicidad fuerte que sustenta a la obra de arte. Trata de armonizar la estética clásica y la romántica.

Pareyson centra la belleza en la forma, como ya hemos visto hacerlo a toda una tradición, que proviene de los pitagóricos, Platón y Aristóteles. La forma es lo que hace bellas a las cosas o, si se prefiere, sólo pueden ser bellas por su forma. Pero no toda forma es bella, sino aquella que muestre proporción y armonía, que es lo que nos hace apreciar belleza en las formas de las cosas. Tanto en el mundo natural como en el mundo del arte, la forma es el asiento de la beldad. En el caso del arte, la obra es bella cuando el artista ha logrado imprimir a su forma esa armonía o proporción.

En el arte, que es un hacer, tiene que darse una estética del hacer y también una ontología del hacer, no del ser. Esto es, se trata de una ontología de lo que no está acabado, sino haciéndose. Si esto es necesario en cuanto a la ontología de lo natural, mucho más tratándose de la ontología de la obra de arte. Hay estéticas que ven al ser como acabado, y otras que lo ven como en puro devenir. Las primeras son estéticas de la perfección; las segundas, estéticas de la expresión. "Según la primera, la belleza es *perfección*: perfección absoluta, ejemplar, canónica; armonía y proporción que [...] son

98. *Cfr.* P. Blanco Sarto, "Luigi Pareyson (1918-1991): Un itinerario filosófico. Personalismo, estética, hermenéutica, ontología de la libertad", en *Espíritu*, 51/126, 2002, pp. 241-257. Muy interesante resulta saber que el primer libro de estética de Pareyson llevaba por título *Analogía del arte*, de 1945 (*Cfr.*, *ibid.*, p. 249).

99. Esta estética de la formatividad fue muy apreciada por Gadamer, quien, en *Verdad y método* (*op. cit.*, p. 163, nota 28), dice: "El objeto estético no se constituye en la vivencia de la recepción estética, sino que en virtud de su concretización y constitución es la obra de arte misma la que se experimenta en su cualidad estética. En esto estoy de acuerdo con la estética de la *formatività* de L. Pareyson".

paradigmáticas, normativas e ideales. Para la segunda, la belleza es *expresión*: resultado de una producción expresiva, que tiene en sí un carácter de singularidad irrepetible e inconfundible".[100] Es decir, la primera aspira a una belleza modélica y canónica, y la segunda se queda en la pura expresividad, el sentimiento y la emoción sin límites o estructuras. La primera corresponde a la estética clásica o clasicista: sólo es bello lo ordenado, armonioso y perfecto; la segunda corresponde a la estética romántica: puede ser bello lo desmesurado y desproporcionado, o aun, como llegaron a decir Zola y Baudelaire, lo feo y lo monstruoso.

Una y otra estéticas se basan en ontologías diferentes: "La primera presupone una metafísica de la *realidad ya acabada*: la realidad es perfecta y está ya terminada [...]. La segunda presupone una metafísica de la *creatividad*: la realidad es innovación continua".[101] Allí se señalan dos extremos. En uno, la realidad ya no admite perfeccionamiento alguno, está dada y concluida, y sólo hace falta reflejarla, reproducirla. En otro, no hay nada hecho, todo se hace y, para el hombre, todo está por hacer, surge de él como si fuera un supremo creador que partiera de cero y no tuviera que obedecer ni respetar no digamos algún precepto sino ni siquiera nada dado en la realidad ni en la tradición. En la primera se da claramente la estética de la mimesis como mera copia, esto es, el arte como imitación de la naturaleza, y en la segunda el arte como casi negación de la naturaleza y alejamiento de ella.[102] Es decir, la estética de la perfección se basa en una ontología esencialista, mientras que la estética de la expresión se basa en una ontología existencialista, si no es que del puro devenir, sin la limitación de estructura alguna, incluso sin orden.

Como algo intermedio pero diferente de ellas, Pareyson propone una *Estética de la formatividad*. Ni estética de la perfección ni estética de la expresión, sino estética de la formación. En esta últi-

100. L. Pareyson, *L'estetica e i suoi problemi*, Marzorati, Milán, 1961, p. 175.

101. *Idem*.

102. Es lo que advertía J. Ortega y Gasset en su libro *La deshumanización del arte*, Revista de Occidente, Madrid, 1925.

ma, la forma es tanto lo contemplado como lo que es objeto de la creación o proceso de producción. La obra de arte es simultáneamente ejemplar y singular, modélica a la vez que única (e irrepetible). En ella coinciden perfección y expresión; es una estructura perfecta a la vez que manifestación de la personalidad del artista. "La estética de la formatividad pretende conciliar así producción y contemplación, arte y naturaleza, originalidad e imitación, hacer y expresar".[103] No puede haber actitud más analógica frente a la estética y a la ontología que la acompaña. Trata de realizar la mediación entre esos extremos.

Así, la estética de la formación, de Pareyson, es dotada por él con una metafísica de la figuración, que acepta en la realidad el devenir, la renovación, con lo cual da cabida a la innovación; pero también sostiene una delimitación o vida propia en las formas, con lo cual no se desata un proceso inacabable de intervenciones del hombre. No todo está permitido en el arte. La forma es contemplable, no sólo contemplada ni producible. Pone exigencias al artista, que éste debe satisfacer para alcanzar belleza. No se queda en la pura representación, pero tampoco en la mera expresión. Podríamos decir que no supone una semiótica de la representación ni una semiótica de la expresión, sino algo intermedio, una semiótica de la interpretación (que es intermedia a la representación y a la expresión, y en la cual se unen y se tocan), es decir, una hermenéutica. Esta actitud hermenéutica hace que, sin negar toda representatividad, la estética se abra a la expresividad, y que pueda dar amplio margen de juego a la expresión sin renunciar a toda representación, por mediata e indirecta que se quiera.

Así pues, la cosa es bella por su forma, y la forma es el asiento de la belleza. Por así decir, la forma es la parte óntica y la belleza es la parte ontológica de la cosa o la obra estéticas. Esto parece recuperar la noción antigua de la belleza como el esplendor de la forma misma: "La belleza es la forma en cuanto forma. Esto quiere decir

103. P. Blanco Sarto, "Arte, verdad e interpretación en Luigi Pareyson", en *Anuario Filosófico*, XXXV/3, 2002, p. 758.

que la belleza no es un atributo más, sino que la forma es bella por sí misma, y su belleza consiste precisamente en poder ser forma".[104] Resuenan estas palabras de Pareyson con una evocación de la belleza como trascendental, según la veían Plotino y los medievales. La belleza es formación, pero esto que queda formado llama a la interpretación, para poder discernir su cualidad de bello. La formación necesita ser captada, comprendida y valorada, esto es, interpretada. Tras el trabajo interpretativo, "la forma se ofrece a la contemplación al mostrarse como tal y, frente a ella, tan sólo hay que descansar, admirando su armonía [...]. Se puede, pues, gozar de la forma por su armonía, por la adecuación a la finalidad que ésta es para sí misma, por su vida y equilibrio y adecuación recíproca entre las partes y el todo".[105] La forma es bella cuando es acabada y expresiva. Todo ello por ser formación o figuración, esto es, por ser producción. En efecto, por ser resultado de esa producción, es perfección, en cuanto requiere cierto acabamiento, y, por ser obra de un productor, es expresión, en cuanto no puede evitar la manifestación de su individualidad personal. Esto lo resume muy bien Pareyson así: "Sólo aquello que está completo y vivo tiene la fuerza suficiente para poder exigir una interpretación".[106] Vemos aquí cómo el círculo se cierra: la belleza tiene que ser interpretada, y sólo puede serlo si contiene cierta perfección, acabamiento o completud; pero también si tiene cierta vida o estilo. Por ello, volvemos a encontrar que la belleza requiere de cierta estructuración, orden, equilibrio y armonía, esto es —nuevamente—, de la proporción o analogía. Porque eso es lo único que nos permite interpretar, ya que lo unívoco no requiere de interpretación, y lo equívoco no es susceptible de ella. Volvemos a encontrar la analogía como clave de la estética y además de la hermenéutica.

104. L. Pareyson, *op. cit.*, p. 192.

105. *Ibid.*, p. 180.

106. *Idem. Cfr.* F. Russo, *Esistenza e libertà. Il pensiero di Luigi Pareyson*, Armando Editore, Roma, 1993, pp. 134 ss.

## Otros autores

La pérdida de esta simbolicidad del arte (a la que aludían Heidegger y Gadamer) preocupó mucho a Walter Benjamin, quien veía que la capacidad que da actualmente la técnica para reproducir en serie o en distintos tamaños y materiales las obras de arte era fatal para la estética.[107] Con ello se acababa el carácter individual de cada creación artística; perdía su mismidad y, con ello, su simbolicidad. En la línea de Heidegger, autores como Foucault, Deleuze, Derrida y Vattimo, han llegado a semejante apreciación de la simbolicidad como el auténtico constitutivo del arte y de lo estético. Algo que ya había visto Theodor W. Adorno, quien la ve en el carácter enigmático, a pesar de lo fragmentario, de la obra de arte y en su violencia social crítica, al apartarse, con la innovación, de la semántica heredada.[108] Y esto ha sido recalcado, además de H. G. Gadamer, por Paul Ricoeur. Más recientemente, esto ha sido retomado por Eugenio Trías[109] y Maurizio Ferraris.[110]

Curiosamente, en el polo opuesto, en la filosofía analítica, se llega a lo mismo. Tras las investigaciones de Iris Murdoch sobre la estética, Nelson Goodman —que no quiere ser visto como filósofo analítico, pero que ha influido en estética de manera parecida a como su amigo Quine ha influido en la lógica— encuentra que en el arte hay una transferencia de esquemas y representaciones; pero la transferencia principal es la metáfora, y la metáfora más amplia, así como antes se decía que era la alegoría, él dice que es el símbolo.[111] Y, así, el arte se vuelve a encontrar con el símbolo, se le adjudica un carácter simbólico que lo identifica y lo distingue de lo demás.

107. *Cfr.* W. Benjamin, "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid, 1973, p. 22.

108. T. W. Adorno, *Teoría estética*, Orbis, Barcelona, 1983, p. 162.

109. *Cfr.* E. Trías, "El laberinto de la estética", en J. Jiménez (ed.), *El nuevo espectador*, Visor, Madrid, 1998, pp. 107-121.

110. *Cfr.* M. Ferraris, *Estetica Razionale*, Raffaello Cortina, Milán, 1997.

111. *Cfr.* N. Goodman, *Lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*, Seix Barral, Barcelona, 1976, pp. 55-56.

***

Nuestra reflexión sobre la historia de la estética, en una especie de filosofía de la historia de la estética, nos ha conducido a la captación de la necesidad de una hermenéutica analógica para la estética misma. La estética requiere de la analogía, porque la belleza está radicada en la forma y es caracterizada insistentemente, a pesar de los intentos de darle otros derroteros, como proporción, proporcionalidad. Asimismo, la obra de arte ha sido descrita como símbolo, con una gran carga de simbolicidad. Y, para interpretar lo simbólico, la hermenéutica requiere de la analogía, porque lo unívoco no necesita ser interpretado y lo equívoco no puede serlo. Solamente lo análogo es capaz de interpretación. Se requiere, pues, una hermenéutica analógica que acompañe a una estética que mantenga una actitud analógica, proporcional y equilibrada, pero abierta.

Es decir, la belleza ha sido vista como un carácter simbólico que toca al objeto estético o a la obra de arte, y como el símbolo requiere de la hermenéutica para ser interpretado, por eso vemos que la hermenéutica forma parte central de la estética. Pero, ya que el símbolo es conocido por analogía (como ya lo reconocía Kant mismo), no basta cualquier hermenéutica para interpretarlo, sino una que no busque reducirlo a un signo cualquiera, como sería en una postura univocista, pero tampoco que lo deje casi completamente desconocido, como está pasando con las nuevas hermenéuticas, la mayoría de ellas equivocistas, sino que se necesita una hermenéutica acorde con la analogicidad del conocimiento del símbolo, de la simbolicidad, esto es, una hermenéutica analógica, de la que hablaremos más adelante.

# CARÁCTER SIMBÓLICO-ANALÓGICO DE LO BELLO Y DE LA OBRA DE ARTE

En este capítulo hablaremos de aquello que hace bello a un objeto, sobre todo a la obra de arte, que es más humana que la cosa bella natural. Porque esta última es bella naturalmente, es decir, sin intervención del hombre; mientras que aquélla lo es por artificio, por técnica y trabajo humano, que es lo que el arte quiere decir. Ese algo es un añadido, un complemento. Es una sobreabundancia, incluso supererogatoria, que adviene a una obra por medio del hombre, ese hombre extraño y distinto, muy peculiar, que es el artista. Es lo que hace bella a la obra, es lo que la hace ser obra de arte. Y esto que se aposenta en ella ha sido llamado por muchos, ya en una larga tradición, algo simbólico, el carácter de símbolo que surge en la obra, la simbolicidad de la obra de arte. Y símbolo es lo que conecta con otra cosa, ordinariamente un fragmento, que se encuentra con otro fragmento y lo completa, lo complementa, de modo que entre ambos encuentren la plenitud del todo, del *holon*.

Hemos visto que Heidegger y Gadamer hablaban de que la obra de arte tiene carácter simbólico porque conecta al hombre con el Ser, porque lo reúne con ese viejo conocido, con ese antiguo amigo, a veces olvidado o perdido, que es el Ser mismo, más allá de lo ente. Es, pues, como la diferencia ontológica de la obra de arte, más allá de su aspecto óntico, que lo disminuye, que no le alcanza para hacerla un producto estético. Frente a un aspecto óntico o material, de la obra de arte como objeto, hay un aspecto distinto y superior, ontológico o formal, de la obra de arte como artística, ya

no su aspecto objetual, sino su aspecto de signo, más exactamente, de símbolo. Trataremos de encontrar y poner de relieve este aspecto simbólico del arte, que es también, como lo veremos, analógico, porque el símbolo sólo alcanza a interpretarse y comprenderse por analogía.

## Materia y forma de la obra de arte

Estamos hablando ya, pues, de la obra de arte. Ante ella se podrá preguntar cuál es el contenido o materia de la obra de arte, eso que recibe la forma, estructura, ley u orden. Heidegger nos hablaba de cómo la *tierra* y el *mundo* se reunían en la obra de arte; la primera era el aspecto oscuro, ctónico, ininteligible, que se volvía inteligible y brillante por la segunda. Hay algo que opone resistencia a la acción del artista, y hay algo que promueve y alienta su acción; son el lado oscuro y el lado luminoso de la obra de arte, es decir, su aspecto de cosa y su aspecto de artística. Por la primera rinde tributo a la materia; por la segunda, a la forma.[112]

Gadamer llega a decir que el hecho de que Heidegger haya usado *tierra* y *mundo* en lugar de *materia* y *forma* revela que la díada materia-forma se le había vuelto inadecuada.[113] Pero, de todos modos, allí está presente: hay algo que funge como soporte y algo que funge como estructuración, y esta última es la que cuenta, la que domina a la otra, su trabajo es vencer la resistencia que la otra le opone. Y, comentando a su maestro, Heidegger, Gadamer acepta ese carácter simbólico que aquél adjudicara a la obra de arte. Aclara: "Desde el modelo ontológico que viene dado por la primacía sistemática del conocimiento científico, el modo de ser de la obra de arte describe que ésta es también una cosa y que sólo y a través y más allá de su ser-cosa significa aún algo más; como

112. *Cfr.* M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", en *Arte y poesía*, FCE, México, 1958, pp. 40 ss.

113. H. G. Gadamer, "La verdad de la obra de arte", en *Los caminos de Heidegger*, Herder, Barcelona, 2002, p. 103.

símbolo remite a algo diferente o como alegoría a entender algo distinto".[114] Es decir, el abordaje de la obra de arte por su aspecto ontológico es el que revela su carácter de símbolo. La ontología es eminentemente simbólica; detecta la capacidad simbolizante de las cosas, del ser mismo. Y es simbólica, tanto para Heidegger como para Gadamer, que aquí lo comenta, porque la obra de arte crea un mundo, abre un mundo humano desde su ser de objeto.

Pero es también Gadamer, por sí mismo —ciertamente bajo la influencia de su maestro Heidegger, pero hablando ya por cuenta propia—, quien dice que la obra de arte es un símbolo, que la belleza estética o artística tiene carácter simbólico.[115] El arte, para Gadamer, es juego, ciertamente; pero también es símbolo, y esto es lo que más me interesa. El arte es símbolo en el sentido en que el símbolo es un fragmento que nos une con el todo; cuando alguien hospeda a alguien, le da el trozo de algo (*tessera hospitalis*) para que él o sus descendientes lo muestren y, al ver que embona con el otro pedazo, esa persona pueda ser reconocida como un viejo amigo. Por eso el símbolo es un fragmento destinado a embonar con otro y completar el todo, remitir a una totalidad más allá de su propia fragmentariedad. El símbolo es algo que evoca otra cosa, a veces difícil de encontrar, de percibir, de captar. Gadamer comenta: "... la experiencia de lo bello y, en particular, de lo bello en el arte, es la evocación de un orden íntegro posible, dondequiera que éste se encuentre".[116] Es precisamente este orden, que en la Antigüedad era entendido como proporción (como *analogía*), lo que se busca, lo que está faltando siempre en nuestra intuición de la obra de arte, para que esa obra, que es una cosa, trascienda su carácter de cosa y nos remita a algo, de lo cual es símbolo, y en este caso lo es de la belleza del ser, del ser mismo en su aspecto de bello, que es otra manera de captar su verdad, de develarla, des-encubrirla.

114. *Ibid.*, p. 101.

115. H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Paidós, Barcelona, 1998, pp. 83 ss.

116. *Ibid.*, p. 85.

El arte se despliega, pues, en un juego de mostración y ocultación. Algo oculta, pues no lo puede mostrar perfectamente; pero termina mostrando algo, y esto lo hace por la conformación, por el dar una forma a algo. Por eso creo que sigue vigente la díada materia-forma, la cual se recupera en Pareyson. Gadamer recurre, para exponer la noción de símbolo, a Goethe y Schiller, y agrega: "lo simbólico no sólo remite al significado, sino que lo hace estar presente: representa el significado";[117] y esto en el sentido del derecho canónico, en el que no es que alguien esté en lugar de otro, sino que precisamente alguien está presente él mismo, de un modo fuerte (sobre todo cuando va a insistir en que se le modifique algo que se le ordenó o se le sentenció). Gadamer llega a más: habla del carácter no sólo de símbolo, sino de sacramento, que tiene la obra de arte: *es* lo que significa.[118] Así como el sacramento hace presente a Dios, no solamente lo significa, así también la obra de arte hace presente al ser (y, con él, a la verdad y a la belleza), y no solamente lo significa. Y en el sacramento también hay un aspecto material y otro formal (es decir, un rito y una fórmula), al igual que en el arte. Seguimos con el tema de la materia y la forma como elementos de la obra de arte.

Luigi Pareyson nos da una explicación muy en esta línea sobre el contenido o materia y la estructura o forma de la obra de arte: "El *contenido* es la entera vida espiritual del artista, por cuanto la personalidad de éste se transforma no solamente en energía formante sino también en 'modo de formar', es decir, en 'estilo', y sólo como estilo está presente en ella; eso invita a sobrepasar la antigua *quérelle* de contenidismo y formalismo, porque en el arte el espíritu es estilo y el estilo es espíritu, y permite evitar toda diatriba sobre el concepto de 'expresión', porque en el arte no hay otro decir que no sea el hacer, y el mismo hacer es un decir. La *materia* es materia física; si nos damos cuenta de esa necesidad, logramos excluir toda disputa acerca de la técnica y de la intrinsecación,

117. *Ibid.*, p. 90.
118. *Ibid.*, p. 91.

porque, en el arte, formar significa formar una materia, y la obra no es más que materia formada".[119] La singularidad de la obra es aquí la ley y la regla, pero el artista plasma en ella algo también de toda su singularidad. De modo que queda iconizado en ella: ella lo refleja a él y él la refleja a ella. Ella es producto de su vida completa, y él la lleva de manera virtual o potencial. Por eso la obra de arte es como una especie de universal concreto, o de individuo abstracto, o de universal en estado de singularización, o de singular en estado de universal.

## La obra de arte como interpretación o acto hermenéutico

Otra cosa muy importante que añade Pareyson es que la obra de arte es siempre una interpretación, un acto hermenéutico. La performación y la contemplación se unen, la teoría y la praxis concuerdan en el acto creativo y en el acto contemplativo, en el que crea y en el que disfruta o aprecia o contempla. La forma sensible nos revela la forma inteligible, lo aparente nos revela el ser esencial y profundo. Por eso se ve la belleza tanto en la obra producida por un artista como en la naturaleza misma que se nos pone delante. Eso posibilita la belleza natural, pues "las cosas son bellas en cuanto son vistas como forma, y para llegar a eso es necesario saber interpretarlas y elaborar de ellas una imagen relativa".[120] Esto podría entenderse como un hermeneutizar las cosas desde el punto de vista de la forma, que es lo que esplendece en la cosa, y la forma esencial en la forma sensible que se nos muestra. Esa forma esencial remite, a su vez, a esa simbolicidad que se dijo que tiene la belleza. Cumple de esa manera privilegiada lo que está más allá de ella. De esta manera, la estética tendría como objeto de estudio los objetos estéticos, es decir, las cosas bellas, sean producto de la naturaleza o del arte, es decir, sean para contemplar o para hacer

119. Citado por M. F. Sciacca, *Perspectivas de nuestro tiempo*, Troquel, Buenos Aires, 1958, p. 166.
120. *Ibid.*, p. 167.

y ser contempladas. En ambos asuntos se ve su carácter eminentemente hermenéutico, pues tanto para contemplar lo bello como para hacerlo se necesita la interpretación. Y su carácter simbólico sólo se capta por un acto hermenéutico.

Asimismo, en cuanto a lo que se espera de un sistema de estética, o, por lo menos, si se prefiere, de una doctrina de estética, Pareyson mismo nos lo dice de manera inmejorable: "Es verdad que se quiere estimar como mérito de una estética su capacidad para proveer al crítico de varios criterios de juicio, y que está bien difundida la idea de encontrar en esta capacidad la verificación de un pensamiento estético y la medida para aceptarlo o repudiarlo. Pero si la estética verdaderamente proveyese de tales criterios terminaría indirectamente por prescribir al artista determinadas normas, lo que obviamente está fuera de su alcance porque la filosofía especula, no legisla. Ciertamente, la estética puede ser útil al crítico en el sentido de que le ofrece una sapiencia filosófica de la experiencia en que se mueve, y le impide confiarse en el simple gusto —sea definiéndole la relación que existe entre el gusto personal y el juicio de valor, sea indicándole la estructura misma de la operación artística e invitándolo a meditar en ella— por cuanto le ayuda en su inteligente interpretación. Pero eso no significa decirle qué cosa *debe* ser el arte y ofrecerle un metro preciso para separar la poesía de lo no poético".[121] Como se ve, pues, la estética tiene un componente muy principal de índole hermenéutico. El juicio al que llega es un acto de interpretación estética, un juicio de valor estético, en el que se juzga de la belleza de una cosa. Pero no trata de ser normativa, ya no tiene las ansias legislativas que otrora tuviera la filosofía (y que vemos que ha tenido que ir abandonando, por ejemplo en filosofía de la ciencia, aunque no en la ética); adopta una postura intermedia entre la mera descripción y la osada prescripción, a saber, la interpretación. Ella le permite incluso aportar criterios amplios, que pueden ayudar a los críticos, que son quienes se ocupan de reflejar el gusto

121. *Ibid.*, p. 168.

de la época e incluso de criticarlo. La estética abarca desde el juicio estético, que conjunta lo sensible y lo inteligible (como decía Kant: lo singular y lo universal), hasta la explicación metafísica u ontológica de la belleza, pasando por el estudio de las condiciones hermenéuticas de la crítica de lo que se presenta como bello.

## Creación y contemplación estéticas como actos hermenéuticos

Conviene hacer la aclaración de que tanto la creación artística como la contemplación del objeto bello o de la obra de arte son actos interpretativos. En efecto, su núcleo es un juicio, el juicio de gusto que, en el caso del artista, se expresa en la obra artística que produce, y, en el caso del receptor de la misma, se manifiesta como la apreciación o evaluación de ella. En ambos casos, la actividad estética (tanto de emisión como de recepción) está basada en un juicio, gracias al cual la obra se ha declarado como perteneciente al ámbito estético. A veces cuesta trabajo ver la obra de arte como un juicio del artista; pero a ello nos impulsan autores que se han acercado a ello, como Adorno, quien dice de las obras de arte: "Aunque propiamente no son un juicio, encierran en sí mismas cada uno de los elementos que proceden del juicio, correcto y erróneo, verdadero y falto de verdad".[122] Creo que hay que dar un pequeño paso más, y decir que sí, efectivamente, las obras de arte son un juicio (quién sabe qué tan "propiamente"), pues en ellas su carácter correcto y verdadero depende de su aproximación al ideal de la belleza, que encarnan.

En este sentido, las teorías estéticas tienen su aspecto hermenéutico, pues dan las herramientas de la encodificación y de la decodificación de la obra de arte o producto artístico. Es decir, no sólo ayudan a crear, sino también a apreciar. De alguna manera, todos los artistas y los espectadores están en una tradición estética, a la cual pertenecen, y que han asimilado en mayor o menor

122. T. W. Adorno, *Teoría estética*, Orbis, Barcelona, 1983, p. 167.

medida. Pero también, de alguna manera, los buenos artistas marcan la pauta o hasta la superación de esa tradición, al introducir en ella productos innovadores o revolucionarios. En ese sentido llegan a trascender su propia tradición. A veces no hay espectadores capacitados para entender sus propuestas, y entonces la crítica los excluye o los relega.[123]

De cualquier manera, en esa dialéctica de aproximación entre el creador y el espectador, que deben adecuarse el uno al otro de la mejor manera posible, hay una actividad hermenéutica muy vigorosa. El artista debe hacer una interpretación de su momento cultural, para acercarse lo más que pueda a la comprensión de su público, y el público debe acercarse lo más que pueda (por la educación estética) a las creaciones de los artistas que están rebasando los límites de lo aceptado en ese momento. Uno y otro deben hacer el esfuerzo de propiciar el encuentro y evitar el desencuentro.

El juicio estético (o de gusto) es propio, pues, tanto del creador como del espectador. Y en el juicio es donde más se asienta la interpretación; el juicio interpretativo es lo propiamente hermenéutico, es la *hermeneia*, el objetivo de la hermenéutica. Aristóteles, como lo señala en su *Peri hermeneias*, pero también en la *Retórica* y en otros lugares, el juicio es lo más acabado del proceso cognoscitivo. En efecto, la lógica del concepto no es más que la preparación para el juicio, para armar conceptos en forma de juicios, y la lógica del raciocinio viene a ser un entrenamiento para dar ilación a los juicios, para obtener juicios apoyados en otros. Omnipresencia del juicio, que nos hace ver que, en la filosofía de la educación, lo principal debería de ser la formación del juicio. Y esto es en la educación, artística: la formación del juicio artístico, estético o de gusto. Todo gira en torno a él, ya sea, como en la retórica (y en la poética), un juicio inventivo, como el que emite el artista creador en su misma obra, o un juicio crítico, como el que emite el espectador que la contempla. Y el juicio, tanto en su aspecto de emisor como de receptor, es parte de la *hermeneia*, de la hermenéutica.

123. *Cfr.* E. F. Carritt, *Introducción a la estética*, FCE, México, 1951, pp. 71-82.

Es por ello que he insistido tanto en la conexión de la hermenéutica con la estética. Sobre todo, la hermenéutica se tiende hacia los símbolos; son los que más la requieren, por ser ellos los más complejos para interpretar. Y el arte está cargado de simbolicidad, ella es la que le da a un objeto su carácter de artístico y, en ese sentido, de estético.

## Carácter de símbolo del ser y carácter de símbolo de lo bello de la obra de arte

Para quien abre sus ojos al ser, para quien distiende hacia él sus fuerzas interpretativas, su capacidad hermenéutica, el ser se le aparecerá con un carácter simbólico. Esto quiere decir que la cosa no solamente nos manifestará su propia onticidad, sino también su ontologicidad, un apuntar a algo más allá, un doble significado, o un significado además del directo, manifiesto y aparente, como es condición del símbolo. Este doble significado que nos muestra el ser como símbolo es un doble sentido, esto es, no únicamente el sentido que tiene en cuanto esencia referida a una existencia, sino el sentido que tiene como sobrecarga, como sobreabundancia, esto es el sentido que *para el hombre* tiene el ser, o puede señalarle. El ente es símbolo del ser, y el ser es símbolo de la gratuidad de lo dado.

Esto que podríamos llamar diferencia ontológica, a saber, no quedarnos en el sentido que (además de su referencia) nos brinda el ser de su propia manifestación por sí mismo ante la comprensión del hombre, sino pasar al sentido —a veces oculto y profundo— que tiene el ser *para el hombre*, es decir, el sentido que lo hace sentirse bien, y con una pertenencia a él, y con una dirección dentro de él. Ese sentirse bien era lo que, dicho de una manera muy cambiada, se preguntaba Heidegger cuando, a los comienzos de *Ser y tiempo*, se preguntaba por el *sentido del ser.*[124] No puede quedarse

124. M. Heidegger, *El ser y el tiempo*, FCE, México, 1944, pp. 12 ss.

en ese sentido directo, aparente y manifiesto que se da en la esencia o la onticidad del ser, sino que afecta su existencia, en relación con la existencia del hombre, en su plena ontologicidad, que interpela de manera profunda y muy íntima la comprensión humana.

Esta simbolicidad del ser, o este carácter simbólico que tiene el ser, esa manifestación de sentido íntimo y profundo, posee una situación de privilegio en la captación de lo bello, tanto en el plano natural, como —sobre todo— en el artístico. La obra de arte pone de manifiesto, exhibe, descubre la simbolicidad del ente.

En efecto, esto lo hace no únicamente por las razones que consigna Heidegger en su trabajo *El origen de la obra de arte*, esto es debido a que la obra de arte descubre o desoculta la presencia viva del ser,[125] sino también, creo yo, por una razón más ontológica: la belleza se encuentra inviscerada en el ser, sólo que de manera implícita o atemática. Los medievales vieron esta presencia oculta de la belleza en el ser, y hablaron de la belleza (*pulchrum*) como propiedad trascendental del ser. Ciertamente se trata de una belleza ontológica, y no todavía de esa belleza estética, que es categorial, concretamente cualificativa, como la que se ve en la captación artística, más baja que esa captación ontológica o metafísica. Pero es como el fundamento de ésta. La belleza ontológica funda y hace posible la belleza estética, que es un despliegue y exhibición temática y explícita de esa belleza metafísica que habita en todo ente.

Veo al ser como un símbolo, porque el símbolo es el signo que encierra un significado profundo, oculto, además del superficial y evidente que contiene. Incluso, ese significado escondido es analogado más principal que el otro, manifiesto. Ese significado atemático es tal porque es un significado *para el hombre*, es lo que hace al ser significativo para el ser humano, le dice algo y algo muy fundamental. Ese significado fundamental, o de fundamento, no parece una cuestión puramente ontológica, metafísica; parece trascender ese ámbito. Algunos lo han encontrado en el ámbito de lo religioso, pero está más al alcance en el ámbito de lo estético.

125. M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", *op. cit.*, p. 90.

Lo estético es, así, una de las fuentes de sentido del ser, uno de los lugares simbológicos, donde reluce la simbolicidad del ser, su carga simbólica o su condición de símbolo; es un *topos* o tópico privilegiado en el que el símbolo (sentido, belleza, plenitud) se nos manifiesta y brilla.

La simbolicidad de la obra de arte, expuesta de manera demasiado poco precisa, es esa presencia de la belleza en ella, es decir, esa presencia profunda del ser que la hace bella, presencia trascendental del ser en ella, que la hace categorialmente o cualitativamente bella, precisamente como bella para el hombre, significativa bellamente para él. Si, haciendo caso de los medievales, vemos que lo bello es lo que tiene la capacidad de agradar, queda abierto el problema de que no se queda en algo subjetivo, sino que adquiere objetividad (o, por lo menos, intersubjetividad). Kant veía que lo bello era algo singular que adquiría carácter universal, aunque no se podía probar. Es verdad, el objeto bello puede alcanzar universalidad. Precisamente a eso que le da la aceptación universal (o más generalizada) es a lo que llamo su simbolicidad, su carácter simbólico, su condición de símbolo. Eso es lo que lo hace universal, el fundamento de su generalización. Una prueba indirecta de ello puede tomarse de la poesía, pero es aplicable a las distintas artes. Un buen poeta, a pesar de que habla de sí mismo, nos habla a todos, o por lo menos a muchos. Muchos, o todos, nos sentimos aludidos por lo que dice de sí mismo, refleja con exactitud nuestras tristezas, alegrías, emociones y aspiraciones de seres humanos. Es una universalidad que podemos llamar icónica y analógica: icónica, porque un ente individual se erige en universal, alcanza generalidad, lo cual es propio del modelo, paradigma o ícono; analógica, porque no necesariamente es absoluta e indiferenciada, no tiene que aplicarse a todos por igual. Puede dejar lugar a la diferencia. Y esa universalidad icónica y analógica es precisamente la universalidad que pertenece al símbolo. El símbolo brilla en aquel individuo que lo sabe encarnar y exhibir.

El símbolo tiene un aspecto de ícono, de iconicidad. Es la necesidad y capacidad de mostrarse, de exhibirse, o de ser mostra-

do, por lo menos, señalado, apuntado. Por eso un solo individuo puede encarnarlo, mostrarlo o, por lo menos, apuntar hacia él, señalarlo, indicarlo. Y, así, un buen artista iconiza el símbolo en su obra, lo da; al menos de manera imperfecta, siempre dentro del ámbito de variación o de diferencia que admite la analogía. Y, como el símbolo da sentido, cuando la obra de arte, el poema, el drama, etc., muestra el sentido, es cuando de verdad es símbolo, ha tematizado o puesto en acto el carácter simbólico, la simbolicidad que contenía de manera implícita, potencial, virtual, pretemática. Ese sentido que es mostrado de manera privilegiada por la religión y el arte.

Nietzsche decía que sólo el arte hacía la vida soportable. Es una forma de exaltar esa capacidad simbólica, que tiene el arte, de reflejar el sentido, de dar sentido incluso. No es un sentido absolutamente objetivo, también está mezclado con lo subjetivo (o, si se prefiere, aquí la objetividad se da encarnada en subjetividades); es una objetividad proporcional, matizada, con diferencia, igual que la universalidad que vimos que alcanzaba; al fin y al cabo, objetividad y universalidad son un tipo de necesidad, y aquí no es completa, sino graduada, según se da en la mayoría de los casos, pero no en todos (*ut in pluribus*, como decían los escolásticos). Es la contingencia *ut in pluribus*, que es lo que más tiende a lo universal, y es la que cuadra a las cosas movedizas, sobre todo las humanas (esto es, a las ciencias que no son formales, sino naturales y, sobre todo, humanas).

***

De esta manera volvemos a ver que la estética es la disciplina filosófica de la experiencia de lo bello. Como ya hemos visto también, pueden señalarse en ella dos partes: una propiamente estética y otra como filosofía del arte. En la primera se estudia la experiencia estética, así como de la naturaleza de lo bello mismo, y otros conceptos que acompañan al de la belleza, tanto natural como ar-

tística. Y en la filosofía del arte se tratan aspectos más relacionados con las artes en sí mismas, al igual que de la creación que hace el artista y de la recepción que hace el espectador, el cual muchas veces tiene la función o papel de crítico de arte. Por eso se puede decir que en la filosofía del arte se habla del despliegue de las diferentes artes bellas, y de las condiciones de la creación o producción de las obras de arte por parte de los artistas, así como de las condiciones de recepción de las obras de arte por parte de los espectadores y críticos, según el contexto histórico en el que se encuentran. Mas, tanto la producción de la obra como la recepción de la misma implican el ejercicio de la interpretación, por lo cual la estética se nos muestra muy vinculada con la hermenéutica.

Aquí sólo nos hemos ocupado del fenómeno estético en sí mismo, como objeto general y punto de partida del estudio de la estética. Hemos visto que la experiencia estética no es sólo emocional, sino también intelectual o racional. Implica necesariamente la sensibilidad, pero también el intelecto. Únicamente así se podrá captar esa dimensión, propiamente ontológica o metafísica, que tiene la belleza de ser símbolo del ser, esa simbolicidad que hace que la obra de arte simbolice al ser mismo y que, precisamente por esa captación tan profunda del sentido del ser en la belleza, el artista sea símbolo e ícono del hombre. El carácter simbólico que tiene la obra de arte reside sobre todo en simbolizar la belleza, llevarla en su significado; en el fondo simboliza al ser, cuya belleza trascendental u ontológica plasma de manera categorial, predicamental o estética, esto es, de manera individual y concreta.

# ESTÉTICA, METAFÍSICA Y EPISTEMOLOGÍA

Ya desde el primer capítulo se dijo que la estética tiene relación con la metafísica y la epistemología; asimismo, el recorrido que hicimos por la historia de la estética nos ha hecho ver con más claridad dicha relación. Muchos de los problemas de esta disciplina, la estética, son metafísicos, como el de qué es la belleza, esto es, cómo se da en los seres, tanto naturales como artificiales o culturales, de modo que podamos decir que son bellos; otros son epistemológicos, como el de qué es el conocimiento estético, a saber, en qué consiste el juicio de gusto, y si podemos alcanzar la objetividad en este conocer, o todo ha de quedar en algo subjetivo, o es parte y parte, etcétera.

Veamos, pues, más detenidamente cuáles son las relaciones de la estética con la metafísica y con la epistemología, de modo que esto nos sirva para profundizar en esas cuestiones que ya habíamos apuntado en el capítulo primero, sobre el conocimiento estético o la experiencia estética, y que veremos después en otro capítulo dedicado a la ontología de la belleza. Aquí sólo señalaremos lo que la metafísica y la epistemología pueden aportar a la estética, dejando para otro momento los contenidos específicos que ambas disciplinas elaboran y desarrollan.

## Estética y metafísica

Y es que se ha visto que lo nuclear del arte, lo propiamente constitutivo del mismo, que es la belleza, es algo ontológico. Algunos

lo han llamado la "simbolicidad", esto es, el carácter de símbolo que tiene la obra artística, y por el cual posee esa capacidad tan extraña de llegar a ser algo apreciado por el gusto de todos. Esto es algo que ya asombraba a Kant: la obra bella es algo singular que ha alcanzado la universalidad.[126] Es lo que en verdad une lo particular con lo universal, lo contingente con lo necesario. Porque el símbolo tiene como propio el vincular, y así congrega las subjetividades dispersas en la unidad de algo objetivo que resulta bello por sí solo, como tal. Hasta parece que une la exterioridad del fenómeno, dada en la percepción sensorial, con la interioridad del noúmeno, de la cosa en sí, que, a través de la belleza lograda por el artista, resplandece en lo empírico, a modo de luz trascendental, que parece tocarnos a todos, como si tocara algo que tuviéramos más allá de lo sintético de nuestro juicio, una especie de *a priori* estético que se encontrara en todos nosotros.

Por eso la actual forma de hacer metafísica es a partir del arte. Por ejemplo, Heidegger propone oír el ser en la poesía.[127] Y T. W. Adorno propone partir del arte para hacer filosofía, especialmente metafísica.[128] Y yo creo que conviene hacer una metafísica que tome muy en cuenta la poesía. Una metafísica poética, como la que de alguna manera habían señalado Juan David García Bacca[129] y María Zambrano.[130] De hecho, encuentro una dualidad platónico-aristotélica en esa relación: Platón exiliaba y desterraba a los poetas; Aristóteles los amparaba y asilaba. Por eso decía que la poesía era más filosófica que la historia,[131] porque era más metafísica. La metafísica como asentada en la poesía, no en el discurso directo, histórico. Incluso aceptaba que no se puede hacer metafísica sin el dominio de las metáforas, que el buen metafísico tenía

126. *Cfr.* I. Kant, *Crítica del juicio*, I, § 6.
127. *Cfr.* G. Vattimo, *Introducción a Heidegger*, Gedisa, México, 1990, pp. 105 ss.
128. *Cfr.* T. W. Adorno, *Teoría estética*, Orbis, Barcelona, 1983, pp. 159 ss.
129. *Cfr.* J. D. García Bacca, "Comentarios" a M. Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Ánthropos, Barcelona, 1989, p. 52.
130. *Cfr.* M. Zambrano, *Filosofía y poesía*, 4a. ed., FCE, México, 1996, pp. 73 ss.
131. *Cfr.* Aristóteles, *Poética*, 9, 1451b 1 ss.

que ser buen metaforizador.[132] Con todo, no se trata de suplantar la metafísica por la poesía, sino de aprovechar la poesía para hacer buena metafísica, en el espíritu de Aristóteles y, más recientemente, de Paul Ricoeur.

Creo que hay que usar la estética en favor de la filosofía, no en contra de ella. Hay que usar la estética para alimentar la metafísica, así como se usa la poesía para alimentarla. De hecho es lo que hacía Heidegger, y lo que pedía Adorno. Este último señalaba una ruptura trágica entre filosofía y estética,[133] pero porque en filosofía se perdían los referentes y se disolvía el sentido, y el hombre se quedaba a la deriva; sin embargo, la misma experiencia estética puede ayudar a la metafísica, porque esta última tiene que partir de una experiencia profunda del ser, y a ello le ayuda la experiencia artística, sobre todo la experiencia poética, ya sea de creación o de disfrute de la misma.

Es decir, entre estética y metafísica (dentro de la filosofía, lo mismo que pasa con otras disciplinas suyas, como la ética) se ha dado a veces una relación unívoca, empobrecedora, en la que una se impone a la otra; o equívoca, también empobrecedora, en la que ninguna atiende ni entiende a la otra. Hay que lograr una relación analógica, un equilibrio proporcional, pues "*analogía*" significa proporción, está intermedia entre la univocidad y la equivocidad, pero predomina esta última, la diferencia sobre la identidad.[134] Con esta relación analógica, proporcional, se respetarán sus autonomías y sus dependencias (a cada una su porción en la proporción), y así podrán colaborar, sin devorarse ni desencontrarse o desviarse. Respetando la autonomía, esto es, lo propio de cada una, ambas se aportarán su beneficio. La poesía dará una experiencia del ser del lado de la belleza y del bien, y la metafísica una experiencia de la belleza desde el lado del ser y de la verdad; con ello se llegará a la metafísica del ser como bien-belleza, que decía

132. *Cfr.* P. Ricoeur, *La metáfora viva*, Europa, Madrid, 1980, pp. 391 y 415.

133. *Cfr.* T. W. Adorno, *Dialéctica negativa*, Taurus, Madrid, 1971, pp. 343-345.

134. *Cfr.* M. Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de la interpretación*, 3a. ed., UNAM-Ítaca, México, 2005, pp. 37 ss.

Platón. La poesía entregará a la metafísica una experiencia viva del ser, en proceso y génesis de abstracción y universalización, para llegar a lo trascendental. Una y otra, metafísica y poesía, colaborarán, en lugar de combatirse; y cada una disfrutará de su autonomía dentro de los límites que les son propios. Sólo así podrá darse una metafísica significativa para el hombre, que le entregue una captación plena del ser.

Según puede verse, no se trata de confundir la estética con la metafísica ni la metafísica con la estética; pero sí se trata de visualizar metafísicamente la estética, en la línea de la metafísica del arte que trazaba Nietzsche y recogen Heidegger y Gadamer, este último con su ontología de la obra de arte. Es decir, se hace un estudio ontológico o metafísico de la estética (cosa que algunos han rehuido o simplemente se han abstenido de hacer, como Paul Ricoeur, que prefiere llegar a la ontología —vía larga— y no empezar por ella —vía corta— como Heidegger y Gadamer). Una postura analógica nos hará comprender que la vía larga, de estudio de los objetos culturales en los que se manifiesta el arte, alimentará el estudio ontológico de la estética, pero también que tenemos necesidad de hacer la ontología del arte, porque es donde el ser se nos da de manera eminente. Y tal es la llamada simbolicidad de la obra de arte, la cual participa de la simbolicidad del ser; es decir, la obra de arte es un símbolo del ser, de la verdad del ser, y el ser mismo es un símbolo que se despliega en los entes, sus simbolizados.

## Sobre la simbolicidad en el arte. La manifestación de lo ontológico-metafísico en el ente bello

Para hablar de la simbolicidad del arte, es muy socorrido acudir a la etimología de "símbolo", pero también es muy esclarecedor. "Símbolo" viene de "*syn*", que es "con", y "*ballo*", que es "arrojar"; resultaría que significa "arrojar conjuntamente". En efecto, en la historia, un símbolo es una parte de un objeto que, al unirse con

otro, daba la totalidad de ese objeto. Ambas partes se lanzaban juntas, y se pegaban. Con eso se reconocía a otra persona. Lo usaban los individuos para reconocerse, como una identificación. Era, pues, un factor de unidad, de identidad; pero también de diferencia, pues lo que identifica distingue. En ciertas sectas, como la órfica, los símbolos servían para reconocer a los que pertenecían a ellas. Por eso también es visto el símbolo como aquello que vincula, esto es, que da pertenencia a un grupo, que une afectivamente. Así, un símbolo es también algún objeto que hace recordar a la persona amada, que la hace presente. Y, dado que pega o une fragmentos, lo que conecta lo que está separado, y continúa lo que está interrumpido, es igualmente lo que hace pasar, lo que hace acceder a otro ámbito, como en las religiones mistéricas, donde unía con el misterio, hacía pasar a esa dimensión oculta.

Como se ve, el símbolo es un signo que significa más de lo que aparenta. No sólo tiene el significado manifiesto o que aparece, sino además un significado oculto, al que remite en segunda instancia. De manera parecida a como el símbolo vincula con lo trascendente, así ha sido visto como algo que conecta con la belleza; se habla de una simbolicidad en la obra de arte, de su condición simbólica, de la labor de símbolo que realiza. La obra de arte no sólo significa lo que se muestra en ella de manera inmediata; eso que se muestra y, sobre todo, la forma en que se muestra, nos conecta con lo bello, con la belleza. La verdadera obra de arte, como insistió tanto Heidegger, tiene un carácter de símbolo.

Hablar de la simbolicidad de la obra de arte es una manera de expresar el grato asombro que nos produce el que un objeto o conjunto de objetos transformen nuestra percepción ordinaria y la vuelvan percepción estética. Es un modo de designar ese "no sé qué" que hace bella a una cosa, que la diferencia de las demás que no nos parecen tan bellas, que no efectúan en nosotros esa percepción placentera; es su distintivo, algo que en verdad, como hemos dicho, realiza el símbolo. Muchos han tratado de definir la belleza, de explicar las condiciones de su producción, de desentrañar sus conexiones internas; y lo único que han podido hacer es

darnos algunos balbuceos, torpes aproximaciones, y por ello nos quedamos en esa consideración de lo bello como oculto. A eso nos lleva la obra de arte. Como un símbolo.

La simbolicidad del arte es parecida a la emoción o placer que provoca la metáfora. Una metáfora afortunada es una sorpresa y un deleite. Trasciende lo directo y usual, y nos coloca en lo distinto y lo rico en significado. Es lo que llena al hombre. El sentido, el significado; por eso lo que le da sentido o significado lo colma, lo plenifica, lo expande y lo distiende, en el gozo. Así como una metáfora en un poema nos rompe el sistema, nos cambia lo cotidiano, y nos produce una emoción placentera, así es lo que hemos tratado de caracterizar como la simbolicidad del arte, como su carácter simbólico, su condición de símbolo. Ya Wittgenstein decía que la estética es de esas cosas que no se pueden decir, que sólo se pueden mostrar; consta de juegos de lenguaje que pertenecen a ciertas formas de vida.[135] Y éstas no se pueden decir, sólo cabe mostrarlas. El arte es algo que no se puede decir, sólo se puede mostrar. Aquí tratamos de decirlo, pero sabiendo que sólo será de manera muy limitada, meramente aproximativa, sólo balbuciente. De hecho, la analogía ha sido siempre un intento de decir lo que sólo se puede mostrar, de decir algo, muy poco, para evitar quedarse únicamente mostrándolo. Pero es consciente de su limitación e inadecuación. Por eso utilizo una hermenéutica analógica.

Gadamer ejemplifica bien lo que sucede en el arte, en la emoción estética. Cuando nos topamos con un aparato electrodoméstico no nos pasa lo mismo que cuando nos topamos con una obra de arte. En la obra de arte hay algo que nos mueve a asentir a ella, algo que nos hace reconocerla como obra de arte. Dice:

> La obra de arte significa un crecimiento en el ser. Esto es lo que la distingue de todas las realizaciones productivas humanas en la artesanía y en la técnica, en las cuales se desarrollan los apa-

135. *Cfr.* L. Wittgenstein, "Clases sobre estética", en *Estética, psicoanálisis y religión*, Sudamericana, Buenos Aires, 1976, pp. 38, 47 y 52.

> ratos y las instalaciones de nuestra vida económica práctica. Lo propio de ellos es, claramente, que cada pieza que hacemos sirve únicamente como medio y como herramienta. Al adquirir un objeto doméstico práctico no decimos de él que es una "obra". Es un artículo. Lo propio de él es que su producción se puede repetir, que el aparato puede básicamente sustituirse por otro en la función para la que está pensado. Por el contrario, la obra de arte es irremplazable. Eso sigue siendo cierto en la época de su reproductibilidad, en la cual estamos actualmente y en la que las más grandes obras de arte nos salen al encuentro en copias de una calidad extraordinaria.[136]

El propio Walter Benjamin, que reflexionó tanto sobre la obra de arte en esta época de su reproductibilidad técnica, hablaba del "aura" que tenía la obra de arte, y que la distinguía de todas sus reproducciones.[137] Y es lo que Adorno denominó el "enigma" de las obras de arte.[138] Esa es la simbolicidad del arte, su carácter simbólico, su sobrecarga de significado. Ése es, también, su carácter metafísico u ontológico, la riqueza que tiene para presentar la verdad del ser, la belleza del ser, como una propiedad trascendental del mismo, que se hace concreta como belleza predicamental o categorial, que es belleza estética además de ser belleza ontológica. De belleza ontológica ha descendido a ser belleza estética, y ésta es la que captamos, en el arte, con nuestras pobres interpretaciones, que no llegan al ser, a lo ontológico, pero lo atisban.

Los escolásticos medievales decían que la belleza trascendental, que se daba en todas las cosas, era el resplandor de la armonía de los demás trascendentales en ellas; pero la belleza estética se daba cuando esa armonía se veía en la cosa concreta. Ahora podríamos decir, en términos de Heidegger, que la belleza es el brillar del Ser

136. H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 92.

137. W. Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*, t. I, Taurus, Madrid, 1973, p. 26. En la p. 38 habla de un "halo" de la obra de arte.

138. T. W. Adorno, *Teoría estética*, *op. cit.*, p. 162.

en el ente. Y ese brillo se da sólo en algunas cosas de manera manifiesta, epifánica. Por eso, así como la belleza hunde sus raíces en el ser, la estética hunde sus raíces en la ontología, en la metafísica. Tiene que ir hasta allá. No puede renunciar a ello.

## Estética y epistemología

Hay una parte epistemológica de la estética, que tiene que ver con el sentido y la referencia del juicio de gusto; trata de su subjetividad y objetividad, de su individualidad y universalidad. De alguna manera, es buscar si en el arte puede haber una verdad, si existe lo que podemos llamar la verdad del arte, eso que evitará que todo dé lo mismo, dentro de un relativismo muy extremo.

Algunas obras de arte no parecen tener que ver con la representación, sino sólo con la expresión; es decir, no representan nada y, sin embargo, expresan algo, pues dan una gran emoción. Incluso en las obras de arte llamadas figurativas y que representan algo, se dice que la representación en ellas no es lo importante, y que lo que las constituye como bellas o artísticas es la expresión. No una referencia que puedan tener, sino el sentido que presentan con su fuerza de expresión.

Hasta se ha llegado a decir que muchas obras de arte no dependen ni de la representación ni de la expresión.[139] Son puramente formales, como las que imitan los trazos de las computadoras, lo que en ellas agrada es su forma, y no interesa si expresan algo. De esta manera se nos presenta al vivo el problema de si en el arte se da sólo la subjetividad o también algún tipo de objetividad. Es decir, algo, algún criterio que nos capacite para distinguir una obra de arte de un despropósito.

Aquí es donde empezamos a aprender que, aun cuando se pueda hablar de cierta objetividad en el arte y en la estética, ésta es peculiar. No es como en la ciencia, por ejemplo. Es cierto que no

139. V. C. Aldrich, *Philosophy of Art*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J., 1963, p. 2.

todo se vale, no todo da igual ni todo es meramente relativo a la cultura o al individuo. La experiencia nos muestra que podemos distinguir entre una obra de arte y un fraude. Pero, aunque bello es lo que, visto, agrada, esto es, lo que gusta a todos o a la mayoría, vemos que no se alcanza el consenso completo, ni entre artistas ni entre críticos o conocedores.

Lo que sí podemos ver es que una auténtica obra de arte gusta a todos o a la mayoría, tiene una cierta universalidad, tiene una cierta objetividad. Como dice Aldrich, "una buena obra de arte se dice que es universalmente significante, y sin embargo es única, en la medida en que parece ser la ocasión para tantas apropiaciones diferentes de ella como individuos hay. En suma, aunque no nos hable en el lenguaje de la generalización, sin embargo, lo que ella significa parece universalmente verdadero. Este sentido de 'verdadero' es tan fenoménico como cualquier cosa. Ha sugerido al menos a un filósofo del arte que una obra de arte —aun una figura petrificada de Henry Moore— es una proposición, redactada de cierta manera".[140] Hay, pues, una cierta universalidad en la obra de arte; nos habla a todos, nos dice algo a cada uno, alude a todo el hombre; en ese sentido tiene también cierta verdad u objetividad; no depende de la sola subjetividad relativista o caprichosa. Exhibe algo, tiene cierta carta de ciudadanía en la estética; es simbólica, tiene simbolicidad, muestra algo además de lo que contiene a primera vista o en primera instancia. Y, también en ese sentido, exhibe la posibilidad de distinguir entre la verdadera obra de arte y lo que sólo es un engaño.

Es cierto que no hay criterio firme y absoluto, que predomina lo relativo, pero trasciende hasta cierto orden que da la objetividad. Un orden proporcional o analógico. Nada más. Pero nada menos. En efecto, la obra de arte tiene cierta unidad, conforma un todo, y dentro de él ocupan un "lugar" todos sus elementos, incluso puede haber elementos de fealdad que, dentro del con-

140. *Ibid.*, p. 4.

junto o composición, cumplen una función determinada, y todos colaboran a la belleza de la totalidad, de la obra.

Allí rebasamos la mera percepción de un objeto y lo captamos como bello, se vuelve percepción estética, y en ella una parte muy importante es jugada por el intelecto, es comprensión, interpretación. No se puede negar que la estética no busca la verdad ni la objetividad como la ciencia. El conocimiento que el arte nos da es de otro orden; más profundo y de principio (más filosófico) que el de cualquier ciencia. No podemos introducir falsas expectativas de objetividad en la estética: sería una estética univocista; tampoco podemos contentarnos con una estética puramente subjetivista, que obviaría toda estética o que sería una estética equivocista; necesitamos una estética analógica, que acepte el gran monto de subjetividad que hay en la experiencia estética, y, sin embargo, que no renuncie a toda objetividad, que nos haga mínimamente distinguir entre una obra de arte y una obra que no lo es.

Partamos del carácter intencional del ser humano, en su conocer y su querer. Cuando se proyecta hacia el objeto bello, la intencionalidad humana va hacia su significación. Ésta puede desdoblarse en sentido y referencia. Hemos hablado, sin embargo, del carácter simbólico del arte, lo cual le da una situación de diferencia, pues el símbolo no se queda en un solo significado; va más allá. Tiene un significado manifiesto y otro escondido; un doble significado. Es decir, se puede pensar que de los aspectos del significado o significación sólo tiene uno: sentido, y no referencia. Algunos le niegan referencialidad, y se evitan el problema, economizan reflexiones. Pero prefiero hacer como Ricoeur, que compara el símbolo con la metáfora, y a ella le adjudica tanto un sentido como una referencia.[141] Yo diría que, incluso, podemos hablar de un doble sentido y una doble referencia. Así como hay en la metáfora un sentido literal y uno propiamente metafórico, que subsume el anterior y lo modifica, así hay una referencia doble: una literal y una propiamente metafórica, que subsume a la ante-

141. P. Ricoeur, *La metáfora viva, op. cit.*, pp. 409 ss.

rior y también la transforma, esto es, la hace no designar un objeto o conjunto de objetos "literal", sino un objeto o estado de cosas "metafórico", simbólico, que sólo se realiza en la mente humana, no en el mundo real. Cuando leemos la metáfora "el viento se recostó en la pradera", no pensamos en una cama en la que éste se haya recostado; sólo en la mente humana puede tener realización. Y es precisamente lo que nos hace tener gozo estético.

Pero, así como no todo es puesto por el artista en la obra de arte, así tampoco todo es puesto por el observador o intérprete. La belleza estalla al contacto de los dos. Cada uno pone su parte. En ese sentido es que hemos dicho que hay una parte de subjetividad y otra de objetividad en la experiencia estética. Sobre todo en la que puede generalizarse lo más posible (pues también puede haber elementos tan subjetivos, incluso patológicos, que hagan bello para alguien algo que los demás rechazarían). Parodiando a Kant y su imperativo ético, podríamos decir que hay una suerte de imperativo estético para el artista: "Haz aquello que todos los demás puedan aceptar como bello", lo cual quedará como ideal regulativo.

La proporcionalidad o analogicidad del juicio estético radica en que en la analogía predomina lo equívoco sobre lo unívoco, lo diferente sobre lo idéntico, lo subjetivo sobre lo objetivo; es así como puede decirse que en una visión analógica de lo estético, en lo bello predominará lo subjetivo sin que se pierda completamente lo objetivo, habrá una verdad personal sin renunciar a toda verdad general o universal, por más que no pueda ser absoluta. En términos de relativismo, se tratará de un relativismo relativo, no de un relativismo absoluto (equivocismo) ni de un absolutismo absoluto (univocismo). La obra de arte alcanza cierta universalidad y objetividad, pero siempre dependiente del contexto sociocultural y hasta individual o psicológico del artista o del espectador.[142]

Esta es la parte que podemos llamar epistemológica de la estética, es decir, el valor que puede tener la experiencia estética, pues

142. *Cfr.* H. Osborne, *Estética*, FCE, México, 1972, pp. 276 ss.

ella, como dijimos, se manifiesta o expresa en un juicio de gusto. El juicio es el producto de la interpretación, del conocimiento racional. La experiencia estética no es de pura sensación ni de puro sentimiento; pasa a la imaginación y al intelecto, incluso a la razón. Y allí se da el juicio; no un juicio inmediato o evidente, sino mediato o que necesita un medio probatorio, distenderse en un silogismo. Y así es el juicio de gusto o juicio estético (sea del emisor-artista o del receptor-espectador). Y este juicio se puede criticar. Hay, pues, una parte crítica de ese juicio emitido por el individuo. Se puede decir, ante un objeto estético o ante un producto de arte, si es bello, o si no lo es, o si lo es más o menos. Y esto no está totalmente supeditado a la subjetividad de los individuos; aunque tampoco se da de manera completamente objetiva. No hay esa evidencia que se puede encontrar en la ciencia; pero tampoco todo está librado al juego caprichoso de las subjetividades. Hay un límite en el que se tocan subjetividad y objetividad, de modo que ya lo subjetivo empieza a hacerse objetivo, adquiere universalidad y verdad, aunque siempre habrá de predominar la subjetividad y la individualidad. Es un límite movedizo y no claro; pero lo importante es que lo hay, y que el que lo estudia puede dilucidarlo.

Y es allí donde surge el carácter hermenéutico de la estética, a saber, del mismo tener que emitir un juicio de gusto acerca de la obra de arte (que, a su vez, es como el juicio de gusto del artista, plasmado en ella). Y, dado el carácter simbólico de la obra de arte, tiene que ser interpretada sucesivamente, pues su riqueza significativa, en calidad de símbolo, no se agota. Adorno llama a ese carácter simbólico "carácter enigmático" y, al igual que todo enigma, no se resuelve plenamente nunca: "El carácter enigmático [de la obra de arte] sobrevive a la interpretación que alcanza una respuesta".[143] Esto es, sólo alcanzamos una interpretación aproximativa, nunca definitiva, de la obra de arte. Y para ello nos ayuda mucho la imitación, la mimesis, en el sentido no de imitación unívoca, sino proporcional: "La afirmación peripatética de que sólo lo

143. Th. W. Adorno, *Teoría estética, op. cit.*, p. 167.

igual puede conocer lo igual, afirmación liquidada hasta un valor límite por la racionalidad creciente, separa ese conocimiento en que consiste el arte del conocimiento conceptual: lo que es esencialmente mimético aguarda un comportamiento mimético. Al no imitar las obras de arte nada más que a sí mismas, nadie puede entenderlas más que el que las imita".[144] Adorno recupera la noción de mimesis para la estética, al igual que hizo Gadamer y que sigue haciendo Ricoeur.

Y, de manera cercana a Heidegger, Adorno habla de un contenido de verdad de la obra de arte, así como aquél hablaba de una verdad de la obra de arte, que era manifestar la verdad del ser, y como los antiguos y medievales decían que lo que era la verdad para la razón teórica lo era la belleza para la razón estética: "El contenido de verdad de las obras de arte es la solución objetiva del enigma de cada una de ellas. Al tender el enigma hacia la solución, está orientando hacia el contenido de verdad. Pero ésta sólo puede lograrse mediante la reflexión filosófica. Esto y no otra cosa es lo que justifica la estética. Aunque ninguna obra de arte se disuelve en sus notas racionalizadoras, en lo que de ella se juzga, toda ella está vuelta, por esa carencia propia del carácter enigmático, hacia una razón que la interprete".[145] La estética vive, pues, de esa antinomia o paradoja del carácter enigmático de la obra de arte y del deseo de llegar a su contenido de verdad. Pero ese contenido sigue siendo enigmático, y, la obra de arte, como todo enigma, requiere de la interpretación, su conocimiento se hace, con toda justeza, asunto de la hermenéutica.

***

Hemos visto cómo la relación entre la estética y la metafísica es muy estrecha, y entre ambas se han producido acercamien-

144. *Ibid.*, p. 168.
145. *Ibid.*, p. 171.

tos y roces muy fuertes. Ellos son indicadores de la importancia de mantenerlas en buena relación. Puede decirse incluso que de la buena compañía con la metafísica depende el poder lograr una buena teoría estética. Y también que la estética misma, la atención a los productos del arte, llenos de simbolicidad, podrán ser benéficos y enriquecedores para la metafísica misma.

Otra cosa importante ha sido la relación de la estética con la epistemología, dado que muchos de sus problemas son de teoría del conocimiento, o de crítica, como los de si es posible alcanzar alguna objetividad y universalidad en el juicio estético. Estos temas son de mucha actualidad, ahora que la filosofía parece debatirse entre una pretensión absolutista (univocista) y una bancarrota relativista (equivocista) del conocimiento, y se necesita llegar a una postura mediadora, que hemos llamado analógica. Solamente así podremos tener una teoría estética y una práctica artística que conduzca a algún lado, que recupere la simbolicidad de la obra de arte, ahora que la falta de sentido nos habla de aquel fenómeno terrible culturalmente que Hegel denominó la "muerte del arte". La pérdida de la simbolicidad, el vaciamiento del sentido, eso sí sería la verdadera muerte del arte.

# ESTÉTICA, HERMENÉUTICA Y ANALOGÍA

Después de haber visto la relación de la estética con la metafísica u ontología y con la epistemología, en este capítulo deseo estudiar la relación de la estética con la hermenéutica; y, asimismo, con la analogía, para ver cómo se puede aplicar a este campo la hermenéutica, concretamente una hermenéutica analógica. La hermenéutica es la disciplina (ciencia y arte) de la interpretación, y mucho de lo que hacemos en estética y filosofía del arte (o simplemente en la interacción artística) es interpretar. Como se ve, la hermenéutica está omnipresente en la estética. Es necesario, pues, que explicitemos la relación que tienen, sobre todo la manera en que la hermenéutica es ejercida por la estética y la ayuda en su operación.

Pero queremos llegar, como decíamos, no a una hermenéutica sin más, sino a una hermenéutica analógica, es decir, una hermenéutica que se dedique a interpretar obras de arte o fenómenos estéticos, sin incurrir en el pretendido objetivismo universalista de las teorías tradicionales del arte y de la estética, pero sin caer tampoco en el subjetivismo relativista del equivocismo que vemos tan extendido hoy en día. Algo intermedio entre lo unívoco y lo equívoco es lo analógico, y esta postura ubicada en la analogicidad nos permitirá eso que pretendemos. Tratemos de ver cómo.

## Estética y analogía. Sobre las asociaciones entre las cosas

En primer lugar, conviene decir que la analogía es un tipo de relación entre las cosas, en esa relación se da la semejanza, aunque predomina la diferencia. Así, ya que orientaremos nuestro estudio de la estética a la luz de la noción de analogía (muy conectada con la de iconicidad), hay que detenernos un poco en su especificidad.[146] La analogía es una noción muy antigua. La palabra significa proporción, proporcionalidad. Está tomada de los matemáticos antiguos (Pitágoras, Eudoxo); pero, con otros nombres y otras formas, pasa a los filósofos (Platón, Aristóteles, los estoicos, los neoplatónicos). La noción indica las semejanzas proporcionales y las diferencias proporcionales entre las cosas. Es, por tanto, señalamiento de semejanzas entre las cosas; pero también es reconocimiento de las diferencias entre ellas, y tal vez de manera más fuerte y desgarrada. Porque la analogía se coloca entre la univocidad y la equivocidad, pero esta última predomina. La univocidad es un ideal de conocimiento, quizá inalcanzable; la equivocidad es una experiencia con las cosas: el mundo es movedizo y múltiple. Por eso, para no quedarnos en la equivocidad, de la que no se gana nada y de la que puede que no se salga, acudimos a la analogía, que nos da lo más que se puede alcanzar humanamente de semejanza o identidad o universalidad, y nos recuerda que predomina siempre la diferencia, que la realidad se nos queda siendo mucho más, esto es, más rica de lo que alcanzamos a conocerla.

¿Por qué en la analogía predomina la diferencia?, ¿por qué tiene que suceder esto? Conviene que predomine la diferencia porque existe el peligro de que todo se conecte con todo, y entonces todo será un conglomerado unívoco. Algunos, en el Renacimiento —como se queja Foucault—[147] llegaron a decir que había simpatías entre todas las cosas, que había semejanzas entre todas ellas. Y eso

146. No trataremos aquí la iconicidad, que es la analogía según Ch. S. Peirce. Sobre ella, véase T. A. Sebeok, *Signos: una introducción a la semiótica*, Paidós, Barcelona, 1996, pp. 95-106.

147. *Cfr.* M. Foucault, *Nietzsche, Freud, Marx*, Anagrama, Barcelona, 1970, pp. 25-26.

es peligroso. Se forzaba la situación. De alguna manera tenemos que poder discernir las diferencias que se dan entre las cosas. No sea que todo se nos vuelva un *totum revolutum*, un todo revuelto, y todo dé lo mismo, como sucede en la univocidad y, aún más, en la equivocidad. Por un pequeño traspiés se nos puede volver el universo un todo unívoco o un todo equívoco. Y eso hay que evitarlo. No conducen a gran cosa en cuanto al conocimiento.

Siempre ha existido la idea de estas afinidades entre las cosas, lo cual involucra también la idea de sus discrepancias. El problema surge cuando las diferencias se desvanecen y sólo se resaltan las similitudes, y entonces todo se conecta con todo indiscriminadamente. Hay peligro, porque entonces no hay criterio ni consiguiente *discrimen*. Y eso es lo que a veces se ve en el pensamiento mágico. Ya se había visto desde Anaxágoras, y vuelve a verse en la magia natural, especialmente la medieval, y en la cábala, sobre todo renacentista. Todo es *combinatorias*, porque todo combina, o es combinable, pero dentro de un margen infinito. Y entonces se podía sacar casi cualquier cosa que uno quisiera. Por eso lo más importante en el pensamiento y método analógicos es distinguir, esto es, respetar o rescatar la diferencia.

Ha sido famosa la crítica de Michel Foucault a la analogía como clave del mundo. En su libro *Las palabras y las cosas*,[148] señala cómo a partir del Renacimiento, que es cuando esa utilización de la analogía o semejanza llega a su eclosión en la forma de simpatía universal, es también cuando llega a su fin y se acaba su funcionamiento. Esto es cierto si se piensa que llegó a un momento excesivo, a un punto de exageración, en el que ya no había criterio para discernir cuándo se estaba en presencia de una auténtica semejanza o simpatía, y cuándo era ilusoria o meramente fantástica, alucinada. Pero no es verdad si se considera que puede haber un límite para tales asociaciones entre las cosas, puede tenerse un criterio para diferenciar cuándo hay en realidad asociación y cuándo no.

148. *Cfr.* M. Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, 10a. ed., Siglo XXI, México, 1978, pp. 26-52.

Claro está que no existe un criterio claro y distinto, como se quiere muchas veces, sino un criterio un tanto laxo, pero suficientemente firme como para permitir el discernimiento.

Es un criterio que conjunta la intuición y el raciocinio. Es un entender la analogía no con el simplismo con el que ha querido vérsela (y en ello han coincidido Foucault, Deleuze y Derrida), a saber, como mera semejanza. En ella hay semejanza, claro está; pero predomina la diferencia. Ésta es la clave antigua y, sobre todo, medieval, que conduce a la analogía. La utilización de la analogía tal como se hizo en el Renacimiento (y ya desde la baja Edad Media, con los nominalistas, univocistas todos ellos) fue más bien una degeneración, casi una perversión de la analogía. Y eso es lo que nos quieren presentar ahora estos autores como lo análogo, lo analógico.

No. La analogía no se realiza ni se agota, no se consuma ni se consume, en esa fácil asociación de la mera semejanza. Tiene que poseer el poder de discernimiento —que viene del predominio de la diferencia— que le permita distinguir entre una correcta asociación y una incorrecta, defectuosa o de plano falsa. Una razón analógica no es simplista y fácil, sino compleja y difícil. No se queda en esas asociaciones superficiales, sino que tiene que convencer de ellas, con argumentos fehacientes.

La plasmación de la analogicidad entre el hombre y el mundo es la idea-símbolo del ser humano como microcosmos, como mundo en pequeño o como síntesis del universo. Según Lulio, el hombre es un espejo vivo del cosmos, un cosmos en miniatura, con la función de representar al macrocosmos.[149] Habría que añadir que no solamente lo representa, lo cual suena muy pasivo, sino que también lo expresa, esto es, trata de representarlo activamente, de moldearlo, modelarlo, crearlo o re-crearlo. Una relación más activa con el mundo, un relacionar y conectar las cosas de modo más construccionista. Pero con límites. Los límites que él mismo

149. *Cfr.* R. Lulio, *Doctrina Pueril*, cap. 85, en J. Marías (ed.), *La filosofía en sus textos*, 2a ed., vol. I, Labor, Barcelona, 1963, p. 645.

va descubriendo en su trato con las cosas; porque son límites que no sólo pone él mismo, sino que ellos se le van imponiendo, se le van mostrando. Es el límite analógico, pues la analogía implica intrínsecamente la limitación, el límite. Y así no hay peligro de que todo tenga conexión indiferenciada con todo, porque solamente habrá conexión con lo que pueda diferenciarse, y es que sólo así será conveniente a otra cosa. Eso permitirá que también exista lo diferente, incluso habrá lo disparatado, lo inconexo.

Ciertamente se puede pensar que todo se conecta *de alguna manera* con todo. Pero eso se reduce a nada. Se trivializa. Se trivializa tanto que se aniquila. Hay que buscar relaciones más precisas entre las cosas. Para poder captar la belleza hay que poder captar, además de las semejanzas, las diferencias, los contrastes. Por eso en mi noción de analogía predomina la diferencia. En cuanto a lo que más nos interesa —para la poesía al menos—: las relaciones de simbolicidad, las asociaciones o parentescos, no son arbitrarios meramente, sino también descubiertos; no son puramente estipulados, sino también fundados; al menos fundacionalmente encontrados.

El propio Foucault, después de haber criticado muy sensatamente los abusos de la aplicación de la analogía, hace un servicio muy apreciable a la racionalidad analógica. En el mismo libro *Las palabras y las cosas*, tiene un capítulo[150] en el que nos llama la atención hacia algo muy notable: el verdadero análogo es Don Quijote; lo cual equivale a decir que la verdadera analogía se da en el Barroco. Esto es, la analogicidad llegó en el Renacimiento a excesos que la corrompieron, sobre todo en el pensamiento hermético; pero se recupera y vuelve a su exacto cauce en el Barroco, que es también tiempo en el que se da el hermetismo, pero no solamente, sino acuciado y detenido —esto es, limitado— por otros factores, como la ciencia, que ya surgía en la modernidad, y la escolástica, que persistía y aun adquiría nuevas fuerzas.

150. *Cfr.* M. de Foucault, *op. cit.*, cap. 3, parágrafo 1, pp. 53-56.

Efectivamente, Don Quijote —ese paradigma de lo análogo, según Foucault— es un ente analógico o híbrido precisamente porque ya no es ni medieval ni renacentista, sino algo distinto, una nueva síntesis. Ya no es medieval, aunque desee ser un caballero andante, de esos que, como Amadís de Gaula, poblaban el imaginario colectivo medieval. Pero tampoco es meramente moderno o renacentista, aun cuando tenga tanta conciencia de su propio yo o su individualidad; aunque se nos muestre tan "sujeto", con una subjetividad hasta pretenciosa, como cualquiera de los modernos más típicos. No es medieval ni moderno, es barroco; precisamente por su carácter híbrido, que no embona en ninguna de las dos épocas anteriores, porque no encaja en ninguno de los paradigmas al uso. Tiene, sin embargo, algo de las dos, pero no es ninguna; resulta algo nuevo y original; en él resalta la diferencia con respecto a lo anterior, a pesar de conservar una parte de innegable semejanza con él. Foucault está en lo cierto: Don Quijote es un análogo, un espécimen connotado de la analogicidad, y lo es justamente por su diferencia, por su negarse a ser reducido y esclavizado a lo tan consabido y útil como extremos: o a lo unívoco o a lo equívoco. No quiere ser ninguno de los dos.

Y, en cuanto al carácter analógico del Barroco, es Deleuze quien sale a nuestra ayuda, en su libro *El pliegue*.[151] Allí nos hace ver, con gran brillantez, cómo el Barroco es la forma de pensamiento que pliega y despliega los conceptos. Les da envoltura con la metáfora, y desenvoltura con la metonimia. Tanto los conceptistas como los culteranos derrochaban ingenio para buscar el pensamiento de tipo rizomático, que es característico de la analogía misma, es lo que ella tiene como intención. Sólo que Deleuze quiso realizarlo no mediante el uso y la aplicación de la analogía, que despreciaba —por no entenderla correctamente— y a la que no concedía mucha confianza, sino por la impostación de la equivocidad en la univocidad, por el colocar el tumulto de los entes, múltiples y diferentes, en el murmullo del ser, uno e idéntico. Allí, en el entre-

151. *Cfr.* G. Deleuze, *El pliegue*, Paidós, Barcelona, 1989.

cruce, deberían equilibrarse y aquietarse. Pero en ese entrecruce, en ese límite, ya no se podría hablar ni de univocidad ni de equivocidad; habría que hablar de algo distinto, producto de su fusión al menos parcial, y eso resultante es precisamente la analogía, lo análogo, que se da en el límite en el que ambas fuerzas se tocan.

El Barroco fue recargado a la vez que compacto, porque amaba encontrar los pliegues de las cosas, o entes, en la misma tela única del ser. Señalaba los pequeños bulbos fragmentarios de la realidad en el solo rizoma que los conectaba con sus raicillas. Señala lo múltiple en lo uno, o lo uno en medio de lo múltiple. Y eso es lo que siempre ha tratado de hacer la analogía. Ni la sola fijeza y unidad de lo unívoco, ni la sola dispersión irrecuperable de lo equívoco. Estar entre las dos, la univocidad y la equivocidad, acordadas a medias, sólo de manera proporcional, insegura y temblorosa; pues, en definitiva, predomina la diferencia sobre la semejanza, lo equívoco sobre lo unívoco, lo ambiguo sobre lo claro. Es la analogía como el claroscuro del Barroco. Señala en su ensombrecer, ilumina en su ocultar, destaca sobremanera con su enfrentar luces y sombras, con su mezclarlas, y con su equilibrar porciones de fuego con porciones de tiniebla.

Después del Barroco, en la Ilustración, la noción de analogía decayó y casi llegó a desaparecer. Algunos lucharon denodadamente por conservarla, como Baumgarten, precisamente el creador de la estética, el cual hablaba de la obra de arte como un *analogon rationis*, esto es, como un análogo de la razón, y, ya que la razón es lo más propio del hombre, la obra de arte venía a ser, en definitiva, un análogo del hombre. Eso es algo que resulta muy adecuado y correcto. Pero, a pesar de esta resistencia que ofrecieron algunos a favor de la idea de analogía, se disolvió. La resucitaron los románticos, que pusieron la analogía como un aspecto muy importante de la obra de arte.

Octavio Paz ha estudiado esta recuperación que hicieron los románticos de la analogía, sobre todo en poesía. En su célebre obra *Los hijos del limo*, en la que habla de cómo los poetas románticos, simbolistas y surrealistas han marcado la poesía de

la actualidad, se refiere a la analogía como el núcleo fuerte de la poesía que todos ellos aceptaron: "He nombrado a la *analogía*. La creencia en la correspondencia entre todos los seres y los mundos es anterior al cristianismo, atraviesa la Edad Media y, a través de los neoplatónicos, los iluministas y los ocultistas, llega hasta el siglo XIX. Desde entonces no ha cesado de alimentar secreta o abiertamente a los poetas de Occidente, de Goethe al Balzac visionario, de Baudelaire y Mallarmé a Yeats y a los surrealistas".[152] En el caso de los románticos, esto fue muy claro, ya que entendían la analogía como muy cercana a la metáfora, la cual es la forma de analogía que más se acerca a la equivocidad. Por eso en ellos fue muy frecuente el peligro de equivocismo, de relativismo, de subjetivismo. Pero se superaba por la fuerza universalizadora de la analogía misma. En efecto, ya Federico Schlegel decía: "La poesía romántica es una poesía que aspira a lo universal".[153] Albert Béguin nos da la razón de ello, a semejanza de un poeta romántico como Novalis, el simbolista Nerval ve la coherencia donde nosotros no alcanzamos a ver sino incoherencia, porque él ha llegado a percibir esa armonía.[154] Y es nuevamente Octavio Paz quien lo extiende a románticos, simbolistas y surrealistas: "La poesía moderna es la conciencia de esa disonancia *dentro* de la analogía".[155] De esta manera, la noción de analogía vuelve al arte, sobre todo a la poesía, y está muy presente en nuestra época.

## Belleza y analogía. Sobre su interpretación

He dicho que centraría mi noción de belleza en el ser, que tiene ya de suyo un carácter analógico, está cargado de analogías, habitado por relaciones de semejanza y diferencia entre los entes. Es una

152. O. Paz, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona-Bogotá, 1990, p. 85.

153. F. Schlegel, *Fragmentos*, UNAM, México, 1958, p. 41.

154. A. Béguin, "Del simbolismo al surrealismo", en *Creación y destino, II. La realidad del sueño*, FCE, México, 1987, pp. 42-43.

155. O. Paz, *op. cit.*, p. 86.

idea antigua. La analogía es, como dije, semejanza; pero también insistí en que implica diferencias; pues bien, sólo por la semejanza y la diferencia surge el orden en el cosmos. De otra manera, habría homogeneidad indivisa o caos irreductible. En la univocidad se da la homogeneidad, y en la equivocidad se da el caos. En ninguno de los dos casos puede haber belleza. La belleza necesita un orden, *cosmos* es también hermosura además de orden; por eso requiere el juego y rejuego de la semejanza y la diferencia. Por la semejanza y la diferencia surge el orden, y en el orden puede resplandecer la belleza.

Pero la analogía, además de ser un principio de orden, es un principio de convivencia. Conviven los semejantes, aunque también se necesitan las diferencias, y tal vez se necesite que las diferencias predominen. Hay más belleza en que convivan las diferencias. Como diría Goethe, no se puede convivir sin las afinidades electivas;[156] pero tampoco se puede sin un conjunto de diferencias que nos dé espacio para no fusionarnos, confundirnos. Sobre todo, el hombre, cuando convive con los demás, pone esto en ejercicio. Pero también lo hace con el mundo en el que habita. Ya la técnica misma, por rudimentaria que sea, es un esfuerzo por acercar las cosas a sí, por adecuarlas a sus necesidades. Hace casas de acuerdo con su cuerpo, y también con arreglo a su idea de hábitat. Pero a la técnica añade el arte. Trata de hacer bellas las cosas de las que se sirve, y aun hace otras que no le sirven, que no son útiles, sino sencillamente bellas, de ornato. Incluso para disfrutar la belleza no artística, no técnica, esto es, no artificial, sino natural, la de la naturaleza, por ejemplo la del paisaje, tiene que acercarla a él, encontrar la semejanza que lo puede conectar o unir con ella; aunque siempre deba reconocer el predominio de la diferencia. Precisamente esto lo hace el arte. En la poesía es muy claro.

Como lo han visto antropólogos, psicólogos y filósofos, el hombre se enfrenta o contrapone al mundo natural en alguna

156. *Cfr.* Goethe, "Las afinidades electivas", en *Obras*, vol. II, Aguilar, México, 1991.

medida;[157] su condición de animal más indefenso que los otros, su diferencia de ellos por la angustia y la necesidad de reflexión, lo hacen que se dé cuenta de cierta extrañeza con respecto al mundo. Con lenguaje tal vez un tanto pasado y obsoleto, podemos decir que tiene que humanizar a la naturaleza. No puede habérselas con un mundo puramente natural, no humano. Justamente la simbolización que hace en él, la simbolicidad con que lo reviste, la cultura con que lo cubre, es lo que realiza esa mediación. Todo ello le hace humano al mundo, en el sentido de que lo reviste de los signos de su afecto; le hace al mundo habitable. Así como requiere de los demás hombres, de la presencia humana, así también necesita la huella o presencia simbólica de los demás, plasmar la presencia humana en las cosas. Con el recuerdo de las demás gentes, de las demás personas, ya muertas, y la evocación de las no presentes, ya idas, lejanas, etc., las recupera. Les da cierta presencia, a pesar y en medio de la ausencia. Es lo que hace el símbolo. El hombre deja en las cosas su presencia, las carga de presencia de afectos, en forma de recuerdos, de símbolos. Y es donde también deja su personalidad, su subjetividad, su propia búsqueda y construcción de la belleza. Así como Heidegger piensa que todos los metafísicos de la historia han visto la misma cosa, el ser, sólo que de manera diferente, así podemos decir que los artistas (y los gustadores del arte) han visto siempre lo mismo, pero de manera diversa, la belleza, lo bello, ese aspecto del ser que encontramos como vestigio suyo en los entes. Y si en esto se ve lo mismo de manera diferente, hay allí analogía, se trata de una intuición analógica, de la analogicidad, de algo que es lo mismo y, sin embargo, diferente; de algo que conjunta en una síntesis la semejanza y la diferencia.

El hombre, por el arte, analogiza, pues, la naturaleza, la acerca a sí mismo, la hace —en cierta manera— congénere suyo, le quita lo extraño, lo lejano, lo extranjero y peregrino. Y la hace humana, cercana, habitable. Deletrea lo real, pronuncia el paisaje, lo pinta y

157. Es lo que sostiene Heidegger, cuando habla de que el poeta es el que hace habitable el mundo, en su conferencia *Hölderlin y la esencia de la poesía.*

lo canta, y con ello lo hace humano. Antes le musitaba lo que con escalofriante lucidez decía Pedro Salinas al cosmos natural:

> Esos dulces vocablos con los que me estás hablando
> no los entiendo, paisaje;
> no son los míos.[158]

Por el arte el hombre se hace habitable el mundo, lo hace su mundo y lo habita.[159] Esa búsqueda de belleza se tiene que dar por analogía con el hombre, por una especie de isomorfismo con él, es decir, por algo que tiene adecuación o conveniencia con él, esto es, proporción; está proporcionado a él, proporcionable a sus facultades estéticas, tanto empíricas como racionales. Busca el hombre en el mundo las analogías consigo, incluso por eso es mundo suyo. En esa búsqueda de analogías, en esta humanización de lo real, hay algo de buscar semejanzas en las cosas, y algo de crearlas. En parte detectar, en parte producir, esas analogías. Tal es la función radical del arte. En la poesía esto es muy evidente.

Pues bien, aun cuando la belleza tiene un estatuto ontológico de propiedad trascendental del ser, se hace propiedad estética cuando se plasma en la obra de arte. De belleza ontológica pasa a ser belleza estética, propiamente dicha, pero lo es porque representa, en la obra de arte, a la belleza misma trascendental, ontológica, del ser. Esa belleza del ser la vemos con cierta borrosidad todos los hombres, los viles mortales, pero los artistas, que parecen atisbar más allá de lo terrenal, la ven con más claridad, y por eso pueden reflejarla en sus creaciones. Y la ven con más claridad precisamente porque la han vivido más de cerca, a través de sus experiencias, a veces muy dolorosas.

Esta belleza, que es símbolo del ser, por lo cual la obra de arte también es un símbolo, sólo puede ser conocida, como el símbolo, por analogía. Ya Kant decía que el símbolo, lo simbólico, sólo

158. P. Salinas, *Presagios*, 20.

159. Es la tesis de Octavio Paz respecto de los románticos y los simbolistas, en su obra *Los hijos del limo*, ya citada.

se podía conocer por analogía, por un conocimiento analógico, retorcido pero seguro. De ahí que la interpretación por la que accedemos al símbolo es una interpretación analógica, no puede ser ni unívoca ni equívoca. Una interpretación unívoca reduce su texto, en este caso de la obra de arte, un texto simbólico, a una lectura cientificista, objetivista, absolutista. Como si el significado del símbolo se pudiera captar de manera clara y distinta y además exhaustiva. En cambio, una interpretación equívoca lo abre desmesuradamente, de modo que el contenido significativo del símbolo siempre se quedará en una ambigüedad irreductible, de la cual no podrá saberse nunca nada. A diferencia de ambas, una interpretación analógica no pretende apurar el contenido significativo del símbolo, dado en la obra de arte, pero sí alcanzará lo bastante para formarnos una idea aproximada de su significado. Y con eso es suficiente.

Por eso una hermenéutica analógica resulta muy conveniente para la estética, en su comprensión de la obra de arte, so pena de quedarse corta, en una lectura univocista de la misma, o de pasarse de lista, con una lectura equivocista de ella, que pretende ser muy abarcadora, pero es muy sospechosa y discutible.

***

Algunos —como Octavio Paz— han llegado a ver la analogía como el elemento que hace que la creación o la contemplación estéticas tengan la capacidad de darnos sentido, de colocarnos en este mundo sin que resulte tan infamiliar y extraño. La analogicidad es fuente de la simbolicidad, y por ello también se ha visto al arte como aquello que dota de símbolos a la naturaleza, para que con esta analogicidad se acerque a lo humano, para que la vuelva habitable, para que tenga la capacidad de encantar la realidad ante nosotros, y, con su hechizo, pueda alejar la angustia y la tristeza, conjurar y hacer aparecer el gozo, y con ello —según pedía Nietzsche— llenar de sentido al hombre en lo que vive y en lo que hace.

La analogía es lo que, en la interpretación estética, permite que nos acerquemos a la objetividad; es la que fundamenta y limita el ejercicio interpretativo o hermenéutico que nos hace encontrar el significado o la simbolicidad que se encierra en la obra de arte; es decir, es lo que nos hace tener un juicio de gusto que sea en verdad estético, basado en lo subjetivo pero llegando intencionalmente a lo objetivo, fundado en lo particular pero tensionado hacia lo universal, y no sólo tensionado o intencionado hacia eso universal, sino, de alguna manera, también tocándolo.

# ESTÉTICA Y HERMENÉUTICA ANALÓGICA

En estas páginas deseo hablar del conocimiento que podemos obtener de la experiencia estética. Por supuesto, es un conocimiento muy vinculado con el carácter simbólico de la obra de arte, simbolicidad que requiere de una interpretación muy fina, que nos descubra y desoculte su multivocidad y riqueza. Es, como espero mostrar, una interpretación analógica, que rescata el conocimiento estético de la univocidad y también de la equivocidad. Es un conocimiento interpretativo, o hermenéutico, que trata de conjuntar la comprensión y la explicación, y lo hace utilizando la analogicidad; por ello se trata de una hermenéutica analógica, aplicada a la estética.

Para tener una comprensión más clara de esto, hablaré primero de lo que es la hermenéutica analógica. Es decir, explicaré lo que es la hermenéutica en general, y después vincularé la hermenéutica con la analogía, de la cual ya he hablado en el capítulo anterior. De ello resultará una hermenéutica analógica, esto es, que usa la analogía como modelo interpretativo, como modo de interpretación, como paradigma hermenéutico. Después pasaré a mostrar cómo el juicio estético nos puede dar la aplicación de una hermenéutica tal a las cuestiones de gusto.

## Hermenéutica analógica

Comencemos, pues: ¿qué es esa hermenéutica analógica? Es, en primera instancia, un intento de sacar la hermenéutica de los dos

polos de la univocidad y de la equivocidad en los que se halla atrapada, sin parecer que tenga salida, y es marcarle un camino intermedio, por el que pueda salir del *impasse* tan penoso en el que se encuentra en la actualidad. Ya es tiempo de destrabar la discusión, y luchar para que salga a terrenos más promisorios. Para dar más razón de ella, hablemos un poco de la hermenéutica misma y de lo que es la analogía, para poder apreciar de qué se trataría una hermenéutica analógica.[160]

En primer lugar, la hermenéutica es la disciplina interpretativa de textos. Tiene que ver con la interpretación de textos escritos, hablados, actuados, etc. Por su parte, y en segundo lugar, la analogía, aunque comúnmente es conocida como la semejanza, también es la proporción o proporcionalidad, la mesura, el equilibrio, la moderación. Pero no un equilibrio fácil, como el geométrico, de dos puntos equidistantes de un centro o medio, sino de dos cosas que encuentran en una tercera un apoyo para no caer, ya que están de suyo en movimiento, en tensión, en dinamismo. Históricamente, la analogía fue descubierta por los pitagóricos, grandes matemáticos, precisamente cuando toparon con los números irracionales. Parece que la analogía ayuda a frenar la irracionalidad. Es decir, a mitigar lo inconmensurable (como se dice que son inconmensurables ahora las culturas, los paradigmas, los marcos conceptuales: la analogía los acerca). El método analógico o proporcional de los pitagóricos, que se perfeccionará en Eudoxo, superaba a los números irracionales tratando de alcanzarlos sólo de manera proporcional, según la proporción, no de modo directo. También la analogía tiene que ver con el alcanzar las cosas, los conocimientos, de manera no directa, sino mediata, indirecta, a través del diálogo.

La analogía pasó a Platón, quien la heredó de los pitagóricos. Y se manifestó en él mucho más en la forma, que también tiene, de simbolicidad, de acercamiento mediato a algo. En Aristóteles se manifiesta como el decir algo de muchas maneras (el ser, el bien,

160. Exposiciones amplias en M. Beuchot, *Tratado de hermenéutica analógica*, UNAM-Ítaca, México, 2000; *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, UNAM, México, 2002.

la verdad), maneras que tienen semejanza, pero están estructuradas sólo según la proporcionalidad, no es una semejanza absoluta. También se ve en su ideal de la mesura, de la medida, del término medio, en las virtudes, sobre todo en la prudencia y en la justicia y, del lado de las teóricas, en la sabiduría. En la Edad Media tuvo muchas manifestaciones, una de ellas fue la pugna entre la exégesis literal y la exégesis alegórica de la Biblia. También se dio en el Barroco, por toda la presencia de los símbolos en él. Igualmente renace en el Romanticismo, aunque con peligros de equivocismo, por la metaforicidad.

En efecto, la analogía está a medio camino entre la univocidad y la equivocidad. La univocidad es el significado completamente idéntico de un término, que se aplica a las cosas que designa con un mismo sentido, claro y distinto, como en "hombre". La equivocidad es el significado completamente distinto de un término, que se aplica a las cosas que designa con un sentido diferente, oscuro y confuso, como "gato" (que significa al animal y al instrumento hidráulico). Y la analogicidad es el significado de un término en parte idéntico y en parte distinto, predominando la distinción, diversidad o diferencia. Por ejemplo "bondad", que es distinta según se trate del bien común y del bien individual, del bien útil, del bien placentero y del bien honesto; es decir, del bien pragmático o del bien moral, etc. Como se ve, la analogía nos permite respetar las diferencias sin renunciar a cierta identidad, aunque sólo proporcional.

Pues bien, hay hermenéuticas muy univocistas, como las de algunos positivistas o cientificistas, para las que sólo puede haber una interpretación válida, que dé cuenta del texto en cuestión. Hay hermenéuticas equivocistas, que hablan ya de un sinnúmero de interpretaciones, todas válidas y, por lo mismo, complementarias; se abre allí un infinito en la interpretación, ésta nunca acaba, es como *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández. En cambio, una hermenéutica analógica no restringe a una sola interpretación como válida, ni abre la puerta a infinitas interpretaciones, sino que da la posibilidad de tener más de una interpretación como válida,

de hecho varias de ellas, un conjunto aceptable, pero no un conjunto infinito. Hay algunas interpretaciones válidas, pero no todas igualmente válidas, pueden jerarquizarse, completarse, contrastarse y, por lo mismo, puede saberse cuándo ya se apartan de la verdad del texto. Tal vez en esa jerarquización sólo al límite se llega a la interpretación completamente verdadera, y también sólo al límite se llega a la interpretación completamente falsa; pero es posible acotar ese grupo de interpretaciones válidas entre las que hay unas que se acercan más a la verdad textual y otras que se alejan más de ella, decayendo progresivamente en la falsedad con respecto al texto.

## Conocimiento estético y analogía

En la estética y en el arte el conocimiento es eminentemente analógico, es decir, más inclinado a lo subjetivo que a lo objetivo. Involucra una hermenéutica analógica. Por supuesto que no se da tanto en la percepción estética, aunque ya de suyo es cierta interpretación, sino sobre todo en el juicio, el juicio estético; él es propia y adecuadamente la *hermeneia*, la interpretación estética. De hecho, la percepción y la conceptualización se orientan al juicio, al que tienden como finalidad y acabamiento. Además, ya que el raciocinio es una concatenación de juicios, relacionados por antecedencia y consecuencia, que es la inferencia o ilación, sigue siendo el juicio el pivote del conocimiento mismo. Y, así, el juicio estético es el núcleo del conocimiento en la estética.

Para Aristóteles, el juicio era propiamente el vehículo o instrumento de la interpretación (*hermeneia*), como lo hace ver en su *Peri hermeneias* o *De interpretatione*. Para Kant el juicio de gusto era lo propio de la estética, el acto estético por excelencia, en la *Crítica del juicio* o *Crítica de la capacidad de juzgar*,[161] donde despliega su teoría del arte y de la belleza. El juicio estético, o juicio de gusto, puede ser de creador o de espectador del arte, de emisor o receptor

161. I. Kant, *Crítica del juicio*, I, § 49.

de lo estético; pero, en definitiva, es un acto judicativo sobre la belleza el que permite hacer arte o reconocerlo y disfrutarlo como tal.

El juicio de gusto es marcadamente analógico. No puede tener la univocidad del juicio científico; pero tampoco puede quedarse en esa equivocidad, ambigüedad, vaguedad, dispersión e inconmensurabilidad que parece asignársele hoy en día. No puede dejarnos sumidos en el puro desconocer, en el equívoco irreductible. Por eso en la actualidad ya no parece haber criterio de distinción o demarcación entre lo bello y lo feo, entre lo artístico y lo trivial u ordinario, entre lo estético y lo no estético. Pero ello conlleva no sólo la muerte del arte, como algunos, parodiando a Hegel, lo han dicho, sino también la muerte de la cultura y del hombre, su desaparición irremediable. Urge, por eso, rescatar el conocimiento estético, artístico; ciertamente no uno claro y distinto, con univocidad; pero tampoco oscuro y confuso, como en la equivocidad; sino un conocimiento analógico, proporcional, de proporción, que deja parte en la penumbra, pero que recorta algunas aristas y contornos, lo suficiente como para poder determinar cuál obra es bella y cuál no lo es; para poder asignar a una obra el carácter de artística y a otra la carencia de él; para poder discernir la cultura de la incultura (entendida aquí como mera ocurrencia, capricho, fraude o engaño); y para poder salvar, así, una de las cosas más propias y distintivas del hombre, como es el placer estético.

En el conocimiento estético se requiere la analogía, porque el arte es simbólico por excelencia, y la captación del símbolo sólo es posible por la analogicidad, como ya lo había establecido Kant. Además, Heidegger dice que lo que hace bella a la obra de arte no es tanto su carácter de cosa o de obra, sino su carácter de símbolo, su simbolicidad, que remite a algo propio, y distinto, más allá de lo que presenta.[162] Es lo que representa, y es una desvelación del ser efectuada por medio de esa capacidad simbólica de lo bello, de lo estético. Con su simbolismo, la obra de arte nos pone en

162. *Cfr.* M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", *Arte y poesía*, 2a. reimpr., FCE, México, 1978 pp. 65-68.

operación la verdad del ente. Nos conecta con la verdad del ente, que es el Ser; ya que todo símbolo conecta de manera especial, vincula con algo que lo trasciende, que nos trasciende. Vincula con lo universal, con lo más universal, desde su concreción y particularidad; nos hace pasar del ente, con su referencialidad, hasta el Ser y su sentido.

Cassirer asevera que el símbolo pasó del ámbito religioso al artístico o estético.[163] Después de Goethe, han sido Schelling y Hegel quienes han llevado el concepto de símbolo a la estética filosófica. Con todo, debe decirse que, aun sin una conciencia tan lúcida y diáfana, antes de la modernidad, antes de la época de las Luces, se daba ya la presencia del simbolismo en el arte y en la estética, a través de todos los tiempos. Ya que el arte tiene un hondo contenido simbólico, sólo puede ser aprehendido con un método conveniente al conocimiento de lo simbólico. Este conocimiento del simbolismo está muy del lado de la analogía, de lo analógico.

Ya Kant decía que el símbolo sólo se puede conocer por analogía, esto es, de modo indirecto, sutil. Goethe acudía al conocimiento analógico, por ausencia de otros modos de decir lo que quería. Schelling, sobre todo en su vejez, se daba cuenta de la importancia del lenguaje simbólico, especialmente para la religión, y emprende un estudio filosófico del mito; pero también se lo ve consciente de la presencia de la simbolicidad en el arte. Lo mismo pasa con Hegel, quien, aun cuando considera el arte simbólico como una etapa en el desarrollo del Espíritu, y ciertamente no la más elaborada,[164] sin embargo, por el contacto con románticos como Schlegel, Novalis y Hölderlin, tiene un aprecio real por el símbolo; eso revela que tiene acendrada conciencia de que hay un componente o elemento de simbolicidad en toda expresión artística, quedando el simbolismo como algo constitutivo del arte y la estética.

163. E. Cassirer, *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, FCE, México, 1975, p. 162: "También en esto designa Goethe de la manera más clara el cambio decisivo de la conciencia moderna".

164. G. W. F. Hegel, *Esthétique. L'art symbolique*, Aubier-Montaigne, París, 1964, pp. 131 ss.

## Estética e interpretación

Al darse la posibilidad de un juicio estético, la estética tiene un componente hermenéutico, pues dicho juicio requiere de la interpretación de la obra de arte para entenderla y apreciarla según el gusto. La obra de arte tiene que ser comprendida en su contexto sociocultural, en el lugar que ocupa dentro de la historia del arte, y no sólo remitida a los cánones de belleza del momento, sino a lo que la humanidad ha aprendido a conocer que es lo bello, es decir, a la abstracción que ha logrado hacer de la belleza misma.

Esto significa que, aun cuando surge de lo singular y contingente, el juicio estético tiende a ser universal y necesario, por la intencionalidad de la que está cargado. De hecho es la carga —o sobrecarga— de sentido que contiene el símbolo. Y si se ha dicho que el arte tiene un aspecto simbólico, que la obra de arte tiene un carácter de símbolo, es porque realiza la vinculación de lo singular con lo universal, de lo contingente con lo necesario. Justamente esto sucede porque el arte se reviste de la posibilidad, y la modalidad de lo posible amplía lo contingente más allá de sí mismo, hasta conectarlo con lo necesario, y esa misma posibilidad conecta lo singular con lo universal. Es el sentido en el que Aristóteles dijo que la poesía es más filosófica que la historia.[165] Porque la historia, entendida allí como crónica, narra lo que ha sucedido, por ejemplo, a Alcibíades; pero la poesía dice lo que es posible, no sólo para Alcibíades, sino para todo hombre.

Y es que el arte tiene un lenguaje indirecto, como el del símbolo. Por ello, "la Idea —la verdad, el mundo, o como queramos llamarlo— que propone el arte, está expuesta en el lenguaje indirecto del símbolo y es intraducible al lenguaje enunciativo directo. Reivindicar esta irreductibilidad no significa abdicar de la racionalidad, sino más bien observar los límites de la misma razón. El lenguaje indirecto de los símbolos estéticos presenta en lo sensible lo suprasensible de lo cual no se puede dar nunca una intuición

165. Aristóteles, *Poética*, 9, 1451b5.

adecuada. El artista, sin embargo, establece un 'equivalente espiritual' (Proust) que evoca una idea estética, esto es, según Kant, 'una representación inexponible de la razón' que 'provoca a pensar mucho', sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, concepto alguno, y que, por tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible. Así, pues, muy bien puede admitirse que 'no se puede hablar' (Wittgenstein) de lo que está más allá de los límites de la experiencia posible y, por tanto, del lenguaje enunciativo; pero no por ello 'hay que callar' acerca de ello, si existe esa otra forma de hablar, ese otro 'juego de lenguaje' que consiste justamente en proponer esas 'representaciones de la imaginación' cuya lectura —como concluye Kant— 'anima las facultades de conocimiento e introduce espíritu en el lenguaje de las simples letras'".[166]

Viene ante nosotros la consideración del artista como aquel que mantiene vivos los símbolos, cual sacerdote encargado de mantener vivo el fuego sagrado. En este sentido, el conocimiento estético, tanto para hacer arte como para apreciarlo o disfrutarlo, esto es, tanto para encodificarlo como para decodificarlo, es una especie de desciframiento de un símbolo, la resolución de una metáfora. Se necesita esa capacidad de transferencia, de translación, que implica la metáfora, para trastocar la realidad, darle otra apariencia, o por lo menos otra descripción y otra narración, de modo que se transfigure ante nuestros asombrados y encantados ojos. Es trascender y superar el desencanto —como lo llamaba Max Weber— de nuestra época, y hacer de este mundo desencantado, tan trivial, que vemos cotidianamente, un mundo re-encantado, que de nuevo brilla.

En efecto, los productos del arte dan conocimiento. La poesía, el drama y la novela nos revelan problemas, dilemas y situaciones del ser humano, de todo ser humano, y que por lo mismo son universales y necesarios (o, como decía Redfield, "convincentes").

166. M.-A. Presas, "La magia del arte en el mundo desencantado", *La verdad de la ficción*, Almagesto, Buenos Aires, 1997, p. 123.

El gran arte es lo que hace, como diría Hegel, que uno se libere de la sujeción de lo particular y lo contingente, y, a través de su libertad misma, de su creatividad dirigida, acceda a lo universal y lo necesario, haciéndose inmortal. Precisamente en eso radica la *catharsis* que veían los griegos, sobre todo Aristóteles, en el arte. Nos purifica de lo cotidiano y trivial, y nos eleva a lo insólito y lo profundo, nos abre a la trascendencia más allá de lo trillado.

Y, así como hay un juicio estético, hay también un razonamiento estético, por el cual, si no probamos o demostramos, por lo menos argumentamos a favor de un objeto que consideramos bello, sea natural o artístico. Es verdad que no podemos usualmente dar una demostración contundente de la belleza de un objeto estético, pero sí podemos por lo menos aportar argumentos que validen lo más posible nuestro juicio de gusto. De ahí que no nos hundamos en el subjetivismo y relativismo estéticos, para los cuales todo es igualmente bello (y nada lo sería también), sino que nos mantenemos a flote en el proceloso mar de los gustos subjetivos y logramos encontrar tablas y hasta tierra firme en la cual apoyar nuestros juicios con cierta objetividad, la más que puede humanamente alcanzarse.

## Hermenéutica analógica y estética

Claro que el conocimiento estético, el juicio de gusto, no nos dice exactamente lo mismo. No es universal unívoco, tiene una universalidad analógica, con carga de concreción; una especie de universal concreto (en términos de Hegel). Así como el símbolo no puede interpretarse de manera unívoca, igual por todos los individuos y todas las culturas, así tampoco puede serlo la obra de arte; sólo puede interpretarse de manera analógica. No es posible sumirse en la equivocidad de la absoluta diferencia, como los que dicen que el símbolo no es susceptible de interpretación, y sostienen que sólo puede vivirse. Pues esta última postura, especie de teología negativa aplicada al arte y a la estética, nos

sume en la equivocidad, en el relativismo, en el silencio, en definitiva; no sólo en una especie de agnosticismo estético, sino hasta en un escepticismo del que no hay salida. Por eso es necesario para el arte y la estética una hermenéutica analógica, que sea consciente de la pérdida de contenido ideativo y emotivo, según lo cual la univocidad y la claridad perfectas son inalcanzables; pero no se renuncia a toda posibilidad de interpretación ni nos refugiamos en el equivocismo relativista, para el que cualquier interpretación es válida, aunque indeterminada, con lo cual todas son igualmente válidas o igualmente inválidas; sino que adopta una perspectiva en la que la validez está sustentada por el contexto interpretativo y también por la posibilidad de convalidar argumentativamente la interpretación ante la comunidad epistémica perteneciente a una tradición. Es una hermenéutica analógica que accede al contenido significativo de la obra de arte consciente de su simbolicidad, esto es, de que no se agota de modo unívoco, pero que tampoco se esconde en la equivocidad, sino que se desoculta en la analogicidad.

En seguimiento de Paul Ricoeur, podemos encontrar en la obra de arte (al menos en la literatura, como la poesía, la novela y el teatro) un sentido y una referencia, con el modelo de la metáfora, que es también el del símbolo, y a cuya imagen hemos visto el arte. No únicamente encuentra un sentido metafórico, sino una referencia metafórica. Sólo que tiene un régimen referencial propio, no directo y unívoco, sino multívoco, el cual es o equívoco o analógico. Y, añadimos aquí, como no puede ser equívoco, porque se perdería tanto su sentido como su referencia, tiene que ser analógico. Posee una referencia analógica: indirecta y que sólo se puede precisar mediante el trabajo de la interpretación. No en balde Aristóteles vio el "trabajo de la metáfora" —y era el modelo de la hermenéutica de Ricoeur— como percibir lo semejante y mantener esa semejanza a pesar del cambio de denominación. Así, en la metáfora se hace una innovación, pero se conserva la capacidad de conectarla con lo anterior, con la semejanza que le dio origen.

Ricoeur aprovecha la teoría de Wittgenstein del "ver como", para aplicarla a la metáfora: la metáfora es ver algo como otro;

pero también le añade su teoría ontológica del "ser como": la metáfora hace a una cosa ser otra; llega a ser algo ontológico, y no sólo epistemológico. Aquí la hermenéutica desemboca en la ontología. Y esto que se da en la metáfora, la cual es el núcleo de la poesía, también se da en su extensión o amplificación, que es la metáfora continuada, a saber, la alegoría y la fábula. Precisamente en la línea de la fabulación se coloca la tragedia, y aun la narración de ficción, que reside en el fabular, en el entramar, poner en trama.

De esta manera, y en cuanto símbolos, la poesía, el teatro y la novela, además de sentido tienen referencia, una referencia especial, pero, al fin y al cabo, referencia. Ricoeur dice: "una narración, un cuento, un poema no carecen de referencia. Pero este referente está en relación de ruptura con el del lenguaje cotidiano; por la ficción, por la poesía, son abiertas en la realidad cotidiana nuevas posibilidades de ser-en-el-mundo; ficción y poesía apuntan al ser, pero ya no bajo la modalidad del ser-dado, sino bajo la modalidad del poder-ser. Por esto mismo la realidad cotidiana es metamorfoseada a favor de lo que se podría llamar las variaciones imaginativas que la literatura opera sobre lo real".[167] Si la hermenéutica ha tenido como labor acercar y casi conjuntar la comprensión y la explicación, aplicada a estas obras del arte hace que ellas nos den una comprensión (sentido) pero también una explicación (referencia). Ponen ante nuestro intelecto algo que da un sentido y una referencia a ciertos aspectos humanos que son universales.

Además, vemos que, "en la metáfora, es decir, al usar poéticamente el lenguaje, se produce una obstrucción de la referencia directa del discurso ordinario y el surgimiento de otra dimensión, hasta ahora inédita, de la relación con el mundo; en el relato de ficción, por su parte, el lenguaje, 'despragmatizado', al contar destinos irreales, también posibilita que la obra proyecte ante sí un mundo virtual habitable. Por ello, no es sorprendente que la visión metafórica y la ficción narrativa configuren una suerte de hori-

167. P. Ricoeur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*, du Seuil, París, 1986, p. 115.

zonte contrastante sobre el cual se refleja la circunstancia real del lector, que, de ese modo, casi automáticamente, compara, corrige y critica sus propios supuestos".[168] Efectivamente, en la metáfora el desvío del sentido literal del discurso descriptivo es sólo una parte, y no la más importante. Por la interpretación nos conduce a un modo de referencia más fundamental, aunque indirecto. No habla del mundo como las descripciones, redescribe la realidad. "El oscurecimiento de la referencia descriptiva —que, en una primera aproximación, reenvía al lenguaje sobre sí mismo— se revela siendo, en una segunda aproximación, la condición negativa para que sea liberado un poder más radical de referencia a aspectos de nuestro ser-en-el-mundo que no pueden ser dichos de manera directa".[169] Allí la imaginación creativa produce una realidad, a partir de la usual y cotidiana, que va más allá de ella y que la significa y la hace significativa. Ya no pertenece a la intención del artista, entra en juego con el espectador. En lo singular presenta lo universal, pues "se trata de un lenguaje multívoco que, en la exhibición de un caso particular, permite la aparición de un universal".[170] Todo esto nos indica que el arte requiere una interpretación multívoca; pero no equívoca, sino análoga; por eso tiene que echar mano a una hermenéutica analógica.

Por otra parte, varias veces hemos encontrado que la analogía, al ser proporción, está muy conectada con la belleza, que ciertamente tiene a la proporción como un constitutivo suyo. Además, hemos podido constatar que, al ser la belleza uno de los aspectos más importantes del estudio de la estética (por más que en ella se estudien también la fealdad, lo grotesco, etc.), la analogía tiene que entrar en el ámbito del estudio de la estética. Ahora consideremos cómo puede usarse una hermenéutica analógica para interpretar la belleza, tanto natural como artificial; sobre todo esta segunda, que es la que pertenece a las obras de arte.

168. M. A. Presas, "Ficción y verdad", en *op. cit.*, p. 145.
169. P. Ricoeur, *Temps et récit*, t. I, du Seuil, París, 1983, pp. 120-121.
170. M. A. Presas, *ibid.*, p. 152.

Una hermenéutica basada en la analogía, esto es, una que considera el acto interpretativo como acto analógico, es una hermenéutica que permite cierta amplitud en las interpretaciones, pero que las restringe dentro de ciertos límites, no deja que se escapen en una deriva infinita. Esto reside en el poder icónico de la analogía: si bien es cierto que no podemos lograr interpretaciones exhaustivas ni completamente adecuadas de las obras de arte rescatando la sola intencionalidad del artista o autor, tampoco podemos justificar el que solamente tenga lugar privilegiado la inyección de nuestra intencionalidad de intérpretes o críticos de arte en esa interpretación estética. Tiene que conservarse por lo menos una semejanza estructural entre nuestra interpretación o crítica de la obra de arte y lo que ésta trata de representar, esto es, lo que el autor quiso que ella representara o significara. Tal vez no se trate de una representación figurativa y realista, pero por lo menos de una manera analógica o icónica tenemos que acceder a lo que fue la intención significativa del artista, en el ámbito de lo emotivo, expresivo, etcétera.

No basta con que nos confeccionemos una metáfora de la obra de arte, en nuestra interpretación o crítica; tenemos que lograr una metonimia de la misma; con ello el lado metonímico de nuestra interpretación sujetará su parte metafórica, reduciéndola a cierta adecuación, al menos en cierta medida; en la medida suficiente. En efecto, estamos ante la eterna lucha de la interpretación literal y la interpretación alegórica de los textos o signos, y aquí lo que buscamos es no renunciar a la interpretación alegórica, que es la que llena de placer estético, pero sin renunciar tampoco a cierta literalidad, al menos un mínimo, que nos haga entablar un diálogo con el autor, tomarlo en cuenta. En el entrecruce de estas intencionalidades es donde se realiza la interpretación analógica. Y eso es bastante para darnos la capacidad de disfrute sin abandonar la capacidad de atención a la intencionalidad fundacional u originante de la obra. Gozar el sentido sin perder toda referencia. Es como oír al otro sin querer sólo oírnos a nosotros. Es tratar de escuchar. O de contemplar.

***

Hemos visto que el carácter simbólico de la obra de arte nos abre a un conocimiento, conocimiento complejo, que no se limita a la univocidad. Pero también que se da dentro de ciertos límites, esto es, su riqueza y exuberancia no se pierde en la equivocidad. Se nos da en una captación analógica, intermedia. Y, como es predominantemente interpretativo, exige un instrumento hermenéutico para darse. Es, pues, una hermenéutica y, más concretamente, una hermenéutica analógica, que nos abre a remontar la mera univocidad, pero a no perdernos en la equivocidad nacida de la ausencia de todo límite.

# ONTOLOGÍA DE LA BELLEZA Y ANALOGÍA

El propósito de este capítulo es enlazar la noción ontológica de la belleza con la noción de analogía. La belleza es parte fundamental en la estética, y aquí haremos ontología de la belleza. Es donde mejor se ve la conexión de la estética con la ontología, ya que la estética necesita una noción, así sea aproximativa, de lo bello, y esto sólo se lo puede dar el análisis ontológico. La ontología proporciona a la estética aquello que le da mayor sustento, aquello que le es consustancial.

Comenzaremos con una de las reflexiones ontológicas sobre lo bello más antiguas, como ha sido la del aristotelismo-tomismo. Después pasaremos a recogerla y reconocerla en las reflexiones ontológicas sobre el arte de Nietzsche, Heidegger y Gadamer. En la reflexión aristotélico-tomista se ve la belleza como un cierto orden, armonía o proporción, lo cual equivale a *analogía*. Por eso, para señalar esto, se ha usado otra noción, también muy ontológica, que es la de la analogía; ella ayuda a hacer la ontología de la belleza. En efecto, el orden y la armonía son, en el fondo, cierto tipo de analogía. Por eso belleza y analogía van de la mano. De alguna forma, en algún sentido, la belleza es analogía y la analogía es belleza.

Parecerá extraño que tratemos de metafísica y, más aún, de metafísica aristotélico-tomista en esta obra de estética. Pero no lo será tanto si, por una parte, recordamos que uno de los grupos de cuestiones o problemas de la estética es de orden ontológico o metafí-

sico, así como hay otros que pertenecen al orden epistemológico o al hermenéutico, y si, por otra parte, tomamos en cuenta que, en punto de ontología de la belleza, la escuela aristotélico-tomista ha desplegado una reflexión y una teorización muy considerables, las cuales, además, encuentran resonancias muy notables en reflexiones tan decisivas para nuestro tiempo como son las de Nietzsche, Heidegger y Gadamer. Por ello, creo que serán de utilidad para nuestras investigaciones estéticas.

## Teoría metafísico-estética de la belleza

Consideraremos, pues, la noción de belleza como algo metafísico u ontológico, que desde ese rango de universalidad y abstracción ilumina a la estética, en su concreción y singularidad. Es donde se ve el carácter analógico de la belleza. En efecto, en el aristotelismo-tomismo, la belleza debe considerarse por relación con el ente, como un aspecto suyo.[171] En la Edad Media se discutió si era una de las propiedades trascendentales del ente (que eran la unidad, la verdad y la bondad o el bien). Había también la discusión de si se identificaba con el bien. Pero se vio que añadía algo distinto. El bien agrada al apetito, a la voluntad; pero la belleza agrada a la contemplación, tanto sensible como intelectual. Se distinguen por la diversa relación que tienen con el sujeto. En la belleza, el apetito se aquieta, pero con la contemplación, no con la adopción, como en el caso del bien. En la belleza predomina el aspecto intelectivo, y los sentidos sólo le ayudan como ministros.[172]

Y, ya que la belleza tiene que ver con la aprehensión o contemplación, reside en la forma; ciertamente en la forma sustancial, la cual es revelada por las formas accidentales. Por pertenecer la be-

171. Sobre Aristóteles, *Cfr.* M. Beuchot, *Ensayos marginales sobre Aristóteles*, 2a. ed., UNAM, México, 2004, pp. 181-192, "La teoría del arte".

172. Sto. Tomás, en *Summa Theologiae*, I-II, q. 27, a. 1, ad 3m., asevera: "Lo bello añade a lo bueno cierto orden a la facultad cognoscitiva, de modo que algo se dice bueno en cuanto simplemente complace el apetito; en cambio, se dice bello aquello cuya aprehensión agrada".

lleza a la forma, pertenece a la causa formal.[173] La belleza es, pues, lo que agrada a la vista, a la aprehensión. Pero lo que agrada es la proporción debida, a lo cual se suma la claridad o brillo o esplendor.[174] Y ellas implican cierta perfección o integridad. Por eso la doctrina de santo Tomás sobre la belleza se sintetiza así: "Para la belleza se requieren tres cosas. En primer lugar, ciertamente la integridad o perfección; en efecto, las cosas que están disminuidas por ello mismo son torpes; además, la debida proporción o consonancia, y finalmente la claridad, de donde las cosas que tienen un color nítido se dice que son bellas".[175] Aquí hay que notar ese aspecto constitutivo de la belleza que es la debida proporción o consonancia. La integridad es preparatoria para la proporción y la claridad es su resultante. La proporción es la consonancia de la forma con las partes de la materia, de ella surge el esplendor de la forma sobre esas partes, y en ella resulta la claridad o brillo. De hecho, la debida proporción es lo más constitutivo de la belleza. Ella es una proporcionalidad o analogía.[176]

Tan importante es la proporción (o analogía) para la belleza estética, que se ha llegado a llamar a la proporción el primer principio constitutivo de la belleza (el segundo es el esplendor de la forma). Tomás usa indistintamente "proporción" y "consonancia". La palabra "proporción" denota una relación cuantitativa, que excluye el exceso y el defecto. Pero en sentido amplio puede denotar cualquier tipo de relación, y calificarla como excluyendo exceso o defecto. Por eso no consiste en la cantidad dimensiva, sino en todas las propiedades. Asimismo, la proporción estética consiste

173. *Cfr.* Sto. Tomás, *Sum. Theol.*, I, q. 5, a. 4, ad 1m.

174. *Cfr.*, *ibid.*, II-II, q. 145, a. 2, c.

175. *Ibid.*, I, q. 39, a. 8, c.

176. En efecto, dice Tomás: "Lo bello incluye muchas cosas en su razón propia, a saber, el esplendor de la forma sustancial o actual sobre las partes proporcionadas... esto es como la diferencia específica que llena la razón de lo bello"; *Sum. Theol.*, I-II, q. 27, a. 1. Y Gilson comenta que se deben reunir la integridad, la armonía y la claridad, y a esta última como el resplandor del todo: "Un objeto necesita estar completo para poder *ser*; necesita la armonía para ser uno, por lo tanto, otra vez, para ser *ser*; pero el resplandor es lo que en él cautiva al ojo. Él 'es la base objetiva de nuestra percepción de lo bello'"; E. Gilson, *The Arts of the Beautiful*, Ch. Scribners's Sons, Nueva York, 1966, p. 31.

en la proporción habitual, y tiene varias especies. Ésta incluye la integridad, el ser completo, que no falte algo (pues sería deforme). Como se trata de las partes integrantes, es *1)* una proporción integral. Otra es *2)* la proporción de las partes en relación con el todo; no solamente que el todo esté completo, sino que haya una adecuada disposición de las partes dentro de él; es una proporción respectiva. La otra es *3)* la simetría, que es la debida disposición de las partes en cualidad y cantidad, siguen una especie de armonía; es la proporción de orden —de lugar, de secuencia, de tiempo, de movimiento, etc. Otra es *4)* la armonía de semejanza con las partes del objeto ideal, al que expresan.

> Luego esta proporción es tan esencial a esta especie de belleza, que todas las producciones alegóricas, a las que les falta una tal proporción, son reputadas deformes. Ejemplo de ello se da a los hados que miran a María de Médici, pintada por Rubens en la Galería de Luxemburgo, en el cual las imágenes alegóricas y simbólicas puestas para significar el sujeto, son tan desproporcionadas respecto de la semejanza, que los ingenios más cultos sudan para entender el concepto simbolizado por ellos.[177]

Es la proporción de semejanza. Y hay una final, *5)* que es la proporción con la que se manifiestan a la facultad cognoscitiva que disfrutará la belleza; es la proporción de sensación. Son, pues, cinco las especies de la proporción: de integridad, de relación, de orden, de semejanza y de sensación. Así que, como lo muestra la proporción de semejanza, mientras más sutil y compleja es la proporción, más se da la analogía. Por ello hay una belleza en la semejanza de lo alegorizado o simbolizado, según el grado de realización de la analogía. Tiene que ver el aspecto cuantitativo, como proporción geométrica, relacionada con la simetría y

177. D. M. Valensise, *Dell'estetica secondo i principi dell'angelico dottore S. Tommaso*, 2a. ed., vol. II, Desclée-Lefebvre e C., Roma, 1902, p. 31.

la adecuada disposición de las partes con armonía;[178] pero sobre todo el cualitativo, de modo que la proporción resalta más como proporción de lo simbolizado y lo expresado. Recobra la noción aristotélica de *mimesis*, pero no en un sentido trivial de copia, sino con una complejidad que la hace muy especial, según han mostrado Gadamer y Ricoeur; más que de una copia unívoca se trata de una representación analógica.

Como se ve, la belleza es una *analogía interior* a las cosas bellas, una proporción de lo que contienen, de las cosas, elementos y principios que combinan. Habíamos hablado de la analogía como una relación de una cosa con otra, de una manera más bien exterior, pero podemos hablar de la belleza como una analogía interior a las cosas mismas. La relación de la cosa consigo misma, esto es, de sus partes constitutivas, de sus ornamentos y de su manifestación o expresión hacia los que la contemplan.

## Belleza y orden

Tratemos de explicar un poco la escueta definición que da santo Tomás de la belleza. Se puede comentar diciendo que lo bello es "la manifestación del orden o de la perfección de los seres".[179] El orden, por su parte, es un conjunto de relaciones armónicas. Y son armoniosas por responder a los fines para los que fueron establecidas. De suyo el orden es analogía, pues es, en primer lugar, la proporción de los medios al fin. Implica unidad, puesta por el fin. Es unidad en la diversidad. Las relaciones son de cantidad o de cualidad; si lo primero, se da la proporción; si lo segundo, la armonía. Orden es proporción y armonía. El orden puede ser de subordinación (por finalidad) y de coordinación (por totalidad). A esto último corresponde la armonía, propia de la belleza (la

178. Acerca de esta proporción cuantitativa existe un interesante estudio de Matila C. Ghyka, *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Poseidón, Barcelona, 1977.
179. D. Mercier, "Lo bello en la naturaleza y en el arte", en el mismo, *La filosofía en el siglo XIX*, Daniel Jorro, Madrid, 1904, p. 77.

estructuración de las partes en el todo, esto es, de la totalidad o forma). Por eso la coordinación es más propia de la estética.

En la subordinación, es el fin el que comanda; en la coordinación, la forma. El orden implica multiplicidad, de medios o de partes. También implica diferencias, asimiladas en el proceso de consecución de la forma y el fin. Las causas del orden son: *1)* material, los elementos múltiples de un todo y los medios para un fin; *2)* formal, la disposición por la que ellos ocupan su lugar y cumplen su función; *3)* final, aquello para lo que se establecen; y *4)* eficiente, el que los dispone. Como se ve, todas esas causas concurren a la coordinación, que tiene que ver con la totalidad, forma o estructura, y es la más propia de la estética (lo que Pareyson y Gadamer llamaron recientemente "conformación").

Además de decir que la belleza es orden, también se dijo que es perfección. Perfecto es —como sostenía Aristóteles— lo que ha alcanzado su fin (*téleion*, *enteléjeion*), tiene que ver con entelequias. La perfección es esencial (aquello sin lo cual no se alcanza) y accidental (aquello que ayuda a alcanzarla de manera adecuada). La perfección siempre es relativa en el hombre, porque se puede avanzar en ella continuamente.

Lo bello es, pues, la manifestación del orden y la perfección de los entes a la inteligencia. Desde el lado psicológico, lo bello satisface todas nuestras facultades cognoscitivas y volitivas, sensibles y racionales. Nos encanta o arrebata. Santo Tomás dice que lo bello es lo que agrada. Esto es, lo que produce placer. Pero no todo lo que produce placer es bello (por ejemplo una borrachera), se requiere algo más. Viene de la comprensión (no sólo sensitiva, sino también intelectual).[180] Lo bueno es lo que complace al apetito; lo bello, lo que complace al conocimiento; por eso lo bello se distingue —según la razón— de lo bueno en su relación con el conocimiento. Y propiamente pertenece a la inteligencia, no al apetito, y también pertenece a la inteligencia, en contraposición con el sentido. El sentido lo capta como un excitante o estimulan-

180. *Cfr.* Sto. Tomás, *Sum. Theol.*, I, q. 5, a. 4, ad 2m.; I-II, q. 27, a. 1, ad 3m.

te; la inteligencia, propiamente como bello. Es la que pone todos los elementos en un conjunto armónico. Lo sensorial es agradable, lo intelectual es bello. No hay que confundir lo bello con lo agradable. El placer estético es una consecuencia de la captación intelectual de la belleza.

No depende, pues, lo bello sólo de nuestra subjetividad. No es puramente psicológico; tiene también algo objetivo u ontológico. Ya para santo Tomás, lo bello es, a la vez, subjetivo y objetivo. Se requiere una armonía objetiva, en el objeto, y una armonía subjetiva, entre el objeto y el sujeto que lo capta. Una correspondencia. La armonía, como vimos, es orden de las partes al todo, es coordinación. (La subordinación constituye bondad; la coordinación, belleza. La primera es final y la segunda formal.) En efecto, la coordinación, u orden de las partes respecto del todo, es el origen de lo bello. Podemos ver como bello un objeto sin considerar su finalidad, pero no sin considerar la unidad de sus elementos, su forma. Es una unidad proporcional.

La proporción es una igualdad de relaciones. Incluye integridad o perfección y proporción o armonía. Los defectos o imperfecciones afean. Ha de responder al ideal del artista que lo concibió.

> Además, para que las relaciones armónicas, que son el origen de lo bello, nos *deleiten*, nos *arroben*, no basta que muevan, no importa de qué forma, nuestras facultades de conocimiento, es necesario también que ellas respondan *armónicamente* al poder de acción de nuestras facultades, sin exigir un esfuerzo penoso, sino, por el contrario, despertando en ellas una actividad regular, amplia, sostenida; es preciso igualmente que la parte de acción que demandan a cada una responda al objeto que les ha sido respectivamente asignado en el orden jerárquico de nuestras actividades naturales.[181]

181. D. Mercier, *op. cit.*, p. 109.

En cuanto al sujeto, dependen de la naturaleza humana general y de las disposiciones personales. Éstas dependen de múltiples causas: edad, sexo, temperamento, carácter, educación, medio social, ideas corrientes, moda, etc. Se dice que de gustos no hay que disputar; pero el gusto puede estar sujeto al examen reflexivo. Se puede extraer esta definición muy general de lo bello: "la armonía de las diversas partes de un mismo todo manifestada vivamente a nuestra inteligencia o, en dos palabras, el esplendor del orden".[182]

## Lo bello y el ser

De hecho, definir la belleza es difícil. Como se dijo, por ser un trascendental, la belleza carece de definición propia; sólo se puede dar de ella una definición impropia y aproximativa, una descripción. En efecto, decir que es aquello que, visto, agrada, no es la definición adecuada; es descriptiva y por el efecto, da el aspecto psicológico.[183] Se necesita una definición más ontológica, esencial y explicativa. La más cercana es la que destaca las tres propiedades. Es un hábito entitativo del ente particular; es, pues, una cualidad primerísima. Primero es un trascendental, pero después es categorial, una cualidad-hábito, o hábito-cualidad. Y tiene las tres condiciones o propiedades objetivas de lo bello: integridad o perfección, en cuanto coincide con lo bueno, y proporción y claridad, en cuanto mira a la aprehensión cognoscitiva. Se considera que la debida proporción es la definición esencial.[184] Pero algunos dicen que es sólo la definición descriptiva o descripción.[185]

182. *Ibid.*, p. 114.

183. *Cfr.* J. Aumann, *De pulchritudine inquisitio philosophico-theologica, Dissertatio ad Lauream in Facultate Theologica Sancti Stephani Salmanticensis*, Tipografía Moderna, Valencia, 1951, pp. 40-41.

184. *Cfr.* J. M. Cravero, "Del fenómeno estético a la naturaleza de lo bello en el pensamiento de Santo Tomás", en *Sapientia*, 26, 1971, p. 444.

185. J. Aumann, *op. cit.*, y A. Lobato, *Ser y belleza*, Herder, Barcelona, 1965.

Hemos planteado la belleza en la ontología, para después pasarla a la estética. Así se resuelve la polémica entre subjetivismo y objetivismo en estética.[186]

Y es que es cierto: lo más propio de la belleza es la debida proporción. Una cosa agrada cuando está bien proporcionada, o para los fines de sí misma, o para los fines de su autor. Incluso para ambas cosas. Algo feo puede estar bien proporcionado para los fines de un artista, pero no por eso tiene belleza. Conjunta, pues, la proporción relativa a la causa final y a la causa formal, a su fin y a su forma. Es cierta proporción o analogía (por aquello de que en griego "*analogía*" es proporción). La misma claridad o resplandor surge de la proporción, es manifestación suya, resultado de su presencia. El ente bello es, así, un *análogon*. Lo bello, entonces, es un *análogon*; y la belleza es analogía, proporción. No una proporción superficial, que se queda en lo material, en lo cuantitativo. Eso pertenecería a la matemática. Es sobre todo formal y cualitativa, es compleja, muy compleja. A veces se escurre desde los intrincados mecanismos de la psique, y enciende la captación de la belleza y la emoción estética, con algún detalle apenas perceptible. Por esa complejidad que tiene, resulta tan difícil su estudio.

Pero se deja estudiar sólo por aquel que respeta su naturaleza, proporcional o analógica, esto es, por aquel que aplica la analogicidad al considerarla.

## Trascendentalidad y predicamentalidad de la belleza

Aunque se ha dicho que santo Tomás no dejó claro el problema de si la belleza es un trascendental o no, una cosa es lo que él haya dicho y otra la que se debe decir, desarrollando los principios que dejó el Aquinate.[187] Tal vez él no tuvo interés directo en ese pro-

186. "Para el Doctor Angélico [la belleza] es objetivo-subjetiva", J. R. Sanabria, "Trascendentalidad de la belleza en el pensamiento de Santo Tomás", en *Sapientia*, 29, 1974, p. 198.

187. *Cfr.* J. R. Sanabria, *art. cit.*, p. 201.

blema concreto o no tuvo oportunidad de tratarlo *ex profeso* y por extenso. Pero una cosa es clara, la belleza se conecta con el ente, con las propiedades trascendentales del ente, a través del trascendental bien. Puede decirse que es un aspecto del bien, una especie del bien, el que, a diferencia del bien propiamente dicho, que se relaciona con la voluntad, se relaciona con el intelecto; por eso no es lo que simplemente complace al apetito, sino aquello cuyo conocimiento agrada.[188] Es un trascendental de otro trascendental, es un trascendental mediato. Un sub-trascendental.

Ahora bien, una cosa es la belleza trascendental y otra la belleza categorial o predicamental, esto es, una cosa es la belleza ontológica y otra la belleza estética. Algunos ponen la integridad, la proporción y la claridad como elementos de la belleza categorial, no de la trascendental.[189] Otros, en cambio, los ponen como elementos de la belleza trascendental, al conectarlos con los trascendentales entre ellos mismos. La *perfectio* es el aspecto perceptible del trascendental bondad; la *proportio* es una de las manifestaciones de la unidad del ser, es decir, es un aspecto del trascendental *unum*; y la *claritas* es la manifestación de la excelencia de la verdad del ser, esto es, del trascendental *verum*.[190] Y otros los ponen también como elementos de la belleza trascendental, siguiendo este orden: *proportio*, *perfectio*, *claritas*. La *proportio* es la más básica, constituida por una relación, y "la *integritas sive perfectio* constituye la intensificación al límite y la superación de la simple *proportio*, al paso que la *claritas* se configura como el desbordarse manifestativo de la *perfectio* en su más alto grado y, a través de ella, de la proporción o armonía".[191]

Se trata nuevamente de la proporción o analogía. Y, más allá de los sentidos, es captada por el intelecto. Los sentidos captan la

188. *Cfr.* Sto. Tomás, *Sum. Theol.*, I-II, q. 27, a. 1, ad 3m.; E. Forment, "La trascendentalidad de la belleza", en *Thémata*, 9, 1992, p. 181.

189. *Cfr.* A. Lobato, *op. cit.*, p. 86.

190. *Cfr.* J. Aumann, "La belleza y la respuesta estética", en *Revista de Filosofía*, Madrid, X/36, 1951, pp. 109 y 116.

191. T. Melendo, "La expansión perfectiva del ente en el trascendental *pulchrum*", en *Estudios Filosóficos*, 35, 1986, p. 117.

belleza accidental; el intelecto la sustancial, esencial o formal. Aunque comience siendo percibida por los sentidos, la que propia y plenamente capta la proporción es la inteligencia. Ciertamente es el despliegue de la proporción la que se da en la belleza, la proporción de la forma, la proporción del ser. Comienza siendo la proporción emanada de la unidad, es la proporción por la que la cosa es una, es una por proporción, tiene unidad proporcional, y ésta va más allá de la fragmentariedad o desunión que pueden captar en ella los sentidos. Se hace un acto icónico, se recorre una iconicidad, por la que se va de lo fragmentario a lo unitario, se capta la unidad aun en la fragmentariedad, la unidad proporcional que constituye la belleza del arte. Después, la proporción se hace compleja, se va al límite, y en el límite de su intensificación se encuentra como integridad o perfección. Una integridad proporcional, una perfección proporcional, captadas por la inteligencia más allá de los sentidos, que tal vez no alcanzan a mostrar eso en el nivel de lo sensible. Una aplicación de la analogía y de la iconicidad. Y, finalmente, la proporción, a través de la integridad-perfección, llega al máximo límite con el modo de la claridad, de la armonía, que ya desde los pitagóricos se relacionaba con la proporcionalidad.

## Ontología de la obra de arte en Nietzsche, Heidegger y Gadamer

El carácter analógico de la ontología de la obra de arte, centrado en la proporción o proporcionalidad, como búsqueda de cierto orden, se ve reflejado también en Nietzsche, Heidegger y Gadamer. No es, por supuesto, que la analogía se encuentre en estos autores de la misma manera que en Aristóteles y santo Tomás; pero sí se puede sostener que, de una manera mediada y adaptada, se ve en ellos la presencia de la analogía en el arte por el ideal estético de cierta proporción u orden, que es, por cierto, el orden del ser; por eso es una ontología estética o una ontología del arte lo que se encuentra en ellos.

En Nietzsche, esto se ve por la presencia y la exigencia de un orden en la obra de arte, orden que armoniza a Dioniso y a Apolo; orden que, incluso —al final de la vida de Nietzsche—, era un Dioniso muy apolinizado, ya no en la línea de la ópera de Wagner, sino en la de Bizet, como "Carmen", con características del arte del sur, del espíritu mediterráneo, alciónico. Ya no se menciona tanto a Apolo; pero se encuentra en el propio Dioniso, tal como lo muestra Nietzsche. Se despoja a Dioniso de su carácter romántico, y se le da un carácter más clásico, de alguna manera se lo "urbaniza". Es, como dice Luis Enrique de Santiago Guervós, un Dioniso que "habla el lenguaje de Apolo".[192] Y es donde se ve que, dentro de la voluntad de poder que eso implica, y el eterno retorno en el que se envuelve, la apolinización de Dioniso, el Dioniso clásico, el Dioniso filósofo, etc., son intentos de encauzar el arte por cierta proporción, cierto orden, cierta analogía. Dioniso es, entonces, un filósofo artista o un artista filósofo. Es el clasicismo dionisiaco, lo cual sonaría contradictorio si se leyera unívocamente, pero no si se entiende analógicamente. Y tal es el estatuto analógico de la belleza en Nietzsche, tiene una ontología analógica; ya no es, ciertamente, la metafísica de artista, pero sí es la metafísica de la voluntad de poder como arte: "La doctrina de la voluntad de poder como arte se puede considerar, por tanto, como el cierre de su estética y, al mismo tiempo, como la última tentativa de Nietzsche de dar unidad a su pensamiento estético: desde la metafísica de artista hasta lo que podríamos denominar, no sin reticencias, metafísica de la voluntad de poder como arte".[193]

Inclusive, en esta última época de Nietzsche, su estética pone más de relieve la forma que la materia, en contra de la preponderancia de la materia sobre la forma, que daba el Romanticismo, y a despecho de la fórmula de Hegel de la adecuación de la forma y la materia. Es un cierto clasicismo, y el clasicismo busca la propor-

192. L. E. de Santiago Guervós, *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Trotta, Madrid, 2004, p. 585.

193. *Ibid.*, p. 605.

ción, el orden. Claro que no se trata de un clasicismo sin más, y se ve que Nietzsche duda mucho en usar la palabra "clasicismo", pero se entiende como voluntad de poder: "El Nietzsche de la última época no hace ya distinciones entre la fuerza creadora que determina y da forma (lo apolíneo) y la fuerza destructiva, que rompe toda forma y transgrede cualquier límite. Ahora el acontecer del mundo es visto bajo un nombre común, a partir del cual se interpreta todo: la voluntad de poder, en la que podemos ver la impronta de Apolo y Dioniso".[194] El artista de gran estilo ha de tener voluntad de forma, de dar forma (cósmica) a la materia (caótica), de dar proporción.

En Heidegger, este carácter analógico o proporcional del arte se ve cuando, en *El origen de la obra de arte*, asevera que el arte es símbolo.[195] La simbolicidad es el fundamento del arte, y lo es porque en el arte se simboliza, esto es, se revela o, más propiamente, se devela (*a-lethein*) la verdad del ser. En este sentido el artista logra, al igual que para Nietzsche, concordar la materia y la forma, la tierra y el mundo, los hace proporcionados, los analogiza. La obra de arte es análoga, proporcional, porque el símbolo es analogía, conocimiento analógico, que hace pasar a un significado más hondo (en este caso, la verdad del ser), es decir, proporciona lo que significa.

En el caso de Gadamer, podemos decir que asigna un carácter proporcional o analógico a la obra de arte cuando dice que es un símbolo —al igual que lo decía su maestro Heidegger—;[196] pero también cuando dice que el arte encierra cierto orden,[197] que no se puede recusar, desechar, negar. Para Gadamer, el arte es una configuración. Esto indica que sigue teniendo, a pesar de que sea arte contemporáneo no objetual, una dominación de la materia por la forma, un orden que debe brillar en esa obra de arte que reconocemos y asentimos, porque en ella nos reconocemos y nos asentimos a nosotros mismos.

194. *Ibid.*, p. 604.

195. M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", en *Arte y poesía*, FCE, México, 1974, pp. 40-41.

196. H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Paidós, Barcelona, 1998, p. 87.

197. *Ibid.*, p. 93.

***

Hemos visto la conexión de la belleza con la analogía y con la iconicidad, a través de la proporción o armonía. La belleza siempre involucra cierto orden, un orden que no alcanzan a ver los sentidos, pero que capta el intelecto-razón. Es el intelecto-razón el que reconstruye la belleza como belleza, aun cuando en su estructura tengan que aparecer elementos feos o desagradables. Cumplen una función en el todo, que es el que resulta bello.

La belleza, entonces, está configurada por la analogicidad, por la proporción, y los aspectos que incluye, de integridad o perfección, claridad y armonía. Así es algo que pertenece al ser, como belleza trascendental u ontológica; pero también se hace sensible como belleza predicamental o estética, y con ello pasa a la disciplina filosófica que nos interesa: la estética misma, ya sea como estética en cuanto tal o como filosofía del arte. Ya que la belleza se da tanto en la naturaleza como en la producción artística, en la obra de arte.

Como vemos, ha valido la pena nuestra incursión por el árido y arduo terreno de la ontología o metafísica. Ella ha sido generosa con nosotros, y nos ha entregado los fundamentos más íntimos y profundos de la belleza. Esa comprensión de la belleza desde un nivel de tanta generalidad, como es el ontológico-metafísico, nos hará comprenderla y apreciarla mejor en su estatuto de singularidad, que es en el que la encontramos. Sabremos, así, cómo y por qué un ente se nos muestra como bello en su ser, bello de ver porque es bello de ser. No es, para nada, desdeñable esta ganancia que con respecto a la estética como teoría o filosofía de la belleza nos ha entregado la difícil y laboriosa ontología-metafísica.

# FILOSOFÍA DEL ARTE

Este capítulo nos servirá para abordar esa otra parte que, junto con la teoría o filosofía de la belleza, configura la estética, a saber, la filosofía del arte. En ella suele tratarse lo relativo al arte como actividad, esto es, tanto a su resultado, que es la obra de arte, como a su efector, que es el artista. En cuanto a la obra de arte, se señala su relación con la belleza, esto es, lo que la hace ser propiamente obra de arte; también, a través del artista, se examinan sus repercusiones en la sociedad, por ejemplo, cuál es su papel dentro de la ética y la política, y aun se han tocado cosas relativas al artista mismo, como cuál es el papel de éste en la sociedad. Abordaremos algunos de estos temas, solamente los que nos sirvan para tener una visión general y esquemática.

## El arte y las artes

El arte, que en Grecia era simplemente la *techne*, y podía abarcar tanto al pintor y al poeta como al zapatero y al carpintero, fue dividido en la Edad Media en artes liberales y artes serviles; pero es hasta el Renacimiento cuando surge la idea de bellas artes, pues personajes tales como Miguel Ángel, Da Vinci, etc., no aceptarían ser considerados artistas con el mismo rango que los artesanos. Esta idea o conciencia de las bellas artes se reafirma en la Modernidad, y pervive en la actualidad, por más que ahora tengamos que

enfrentarnos incluso a un anti-arte que trata de negar la distinción entre lo artístico y lo artesanal, y hasta entre lo bello y lo feo.

En la Antigüedad, las artes se agrupaban en torno a las Musas, que eran diosas tanto de las artes como de las ciencias, por eso eran: Clío (la historia), Euterpe (la música), Talía (la comedia), Melpómene (la tragedia), Terpsícore (la danza), Erato (la elegía), Polimnia (la poesía lírica), Urania (la astronomía) y Calíope (la elocuencia). La historia y la astronomía forman parte de las ciencias, y la elocuencia ya no se considera propiamente un arte, o se la pone como aledaña a la poesía. Asimismo, la elegía y la lírica se juntan simplemente en la poesía, y la comedia y la tragedia se sintetizan en las artes dramáticas. Nos quedarían, pues, la música, el teatro, la danza y la poesía. A ellas se han añadido cosas nuevas, como la novela y el cuento (narrativa), aunque los griegos los cultivaban. Por supuesto que también tenían pintura, escultura y arquitectura, pero no tenían su correspondiente musa. Además, la historia misma añadió otras cosas, como la ópera y recientemente el cine. Por ello suelen considerarse como clasificaciones principales las siguientes: artes rítmicas, como la música y la danza; artes plásticas, como la pintura (incluido el dibujo), la escultura y la arquitectura; artes simbólicas, como la poesía y la narrativa; artes mixtas, como el teatro, el ballet, la ópera y ahora el cine.[198]

Además, ahora se agregan nuevas experiencias artísticas, que se dan en el seno de las nuevas tecnologías, sobre todo de la computación, y que han deparado un arte cibernético, en el que todo es juego ocasional, ausencia de intencionalidad o propósito, es decir, pura combinación y aleatoria fortuitas.[199] Esto ha llegado a plantear serias cuestiones a la estética y a la teoría del arte, pues la conciencia o intencionalidad se ha considerado esencial en el arte, y aquí hay un buen monto de falta de ella.

198. J. M. Villalpando Nava, "Necesidad de una enseñanza sistemática, general y obligatoria de la asignatura de estética, en el nivel medio-superior", en *Logos*, 89, 2002, p. 217.

199. *Cfr.* R. Garcés Noblecía, "Cultura y arte inmersivo. Estética y nuevas tecnologías", en M. T. Ramírez (coord.), *Variaciones sobre arte, estética y cultura*, UMSNH, Morelia, 2002, pp. 273-289.

## Lo bello y el arte

También en la actualidad se ha cuestionado el que el arte use solamente la belleza, pues en las cosas bellas o en las obras de arte tiene cabida la fealdad, y hasta se han presentado como productos estéticos cosas que están constituidas en su totalidad por elementos que bien podríamos declarar feos. A esto podemos responder que ya desde antiguo se consideraba la participación de lo feo en las cosas bellas o en las obras artísticas, pues llega a colaborar a la belleza misma del todo, ya que guarda una proporción dentro de esa totalidad en la que se integra. Y, por otra parte, lo feo solo no llega a constituir belleza; tiene que haber algo más: la disposición, la relación con otras cosas bellas, etc. Lo cual nos vuelve a hablar de la proporción como lo propio de lo bello, es decir, la analogía, el orden analógico.

En realidad, el arte es el medio para realizar y expresar lo bello, es lo que encarna en una bella forma sensible la belleza ideal, con lo cual deleita a los que la contemplen. Lo feo, lo grotesco, hasta lo asqueroso, pueden tener algún lugar en la obra de arte, y colaborar a la belleza que deleita; pero todo dentro de una estructura u orden que le da su proporción o proporcionalidad. No puede darse una obra de arte que sea toda ella fealdad. Tiene que contener algo de belleza y esas otras propiedades que se asocian a ella, como lo sublime, lo gracioso, etcétera.

Según nos ha dicho Heidegger, la obra de arte es tal porque logra ser símbolo, tiene una carga de simbolicidad que la hace ser bella. ¿En qué consiste esta simbolicidad? Kant nos dice que el símbolo es un signo especial, muy rico, que se da a nuestro conocimiento por analogía, tiene un carácter analógico, fundado en cierta semejanza, aunque no sea aparente sino, más bien, oculta. Lo que en la tradición europea se llama "símbolo", es llamado por Peirce, en la americana, "ícono"; así, el símbolo sería aquel signo que tiene iconicidad, poder de representación muy rico y pleno. Además, el ícono es un signo que está a medio camino entre la natura y la cultura. Se ve, con eso, que la obra de arte es simbólica

porque alcanza a ser símbolo y, retomando a Kant, lo es porque logra tener cierta analogicidad con la realidad, con la naturaleza y, retomando a Peirce, lo es porque logra ser ícono de ella, tiene iconicidad con ella. Aunque la obra de arte, como todo lo artístico-técnico, es un producto cultural, tiene el poder de reflejar y representar (no de manera inmediata y simple, sino oculta y compleja) lo natural, la naturaleza, como lo vieron los pensadores del Romanticismo. La obra de arte es bella porque tiene el poder de evocarnos, de representarnos y aun de conectarnos con esa naturaleza-realidad que —de acuerdo con los románticos— es el origen que estamos buscando. Nos conecta, en definitiva, con el ser, el ser del ente. A través del ente, nos conecta con el ser de ese ente, y con el ente de su ser, en perfecta armonía; una armonía que está más allá de lo superficial, que es recóndita y profunda, pero que es lo que, desde siempre, nos atrae de la naturaleza, nos deja admirados ante ella, nos llena de entusiasmo y regocijo, porque ejerce una cierta reconciliación y regreso a ese origen ya muy perdido. La obra de arte es tal por ser un ícono del ser, un análogo de la naturaleza, que era lo que quería significar el creador de la estética como ciencia; Baumgarten decía que la obra de arte era un *analogon rationis*, esto es, un análogo de la razón, porque la razón es lo que nos hace reproducir (no de manera trivial) la realidad; vendría a ser como el análogo cultural de lo natural.

## Tradición e innovación en la creación estético-artística

En el arte se juega la dialéctica o la proporción entre la repetición de la tradición y la creación original. Hay una innegable presencia de la tradición y también una innegable injerencia de la creatividad. Ya desde Aristóteles se estudiaban las relaciones del arte con la naturaleza. Él decía que el arte imita a la naturaleza,[200] en el sentido no de que la copia solamente, sino

200. *Cfr.* Aristóteles, *Poética*, 1, 1447a.

en el de que no puede oponerse completamente a la naturaleza, porque pervertiría al hombre.

Por lo demás, el artista no sólo copia o imita la naturaleza; también crea, inventa. Es decir, el artista interpreta la naturaleza. La invención del artista capta lo ideal en lo real, lo esencial de lo natural, y le imprime su sello personal. Inventa y ejecuta (de ahí el aspecto de técnica que también tiene el arte, innegablemente). Se conjuntan el intelecto y la técnica: el intelecto, que es el que capta la belleza, y la técnica, que se pone a las órdenes del intelecto, para expresar lo que captó y lo que inventó.

Además, en el arte no sólo se imita la naturaleza, como decía el Estagirita, sino que también el artista imita ciertos modelos, los clásicos, hasta que llega a independizarse y a ser él mismo, en diferentes medidas según los casos. Mas, al hablar de imitación, no debe entenderse ésta como vil copia, como reproducción servil y ciega de paradigmas o modelos. La imitación nunca es unívoca, pues así es imposible de alcanzar; por supuesto que tampoco es equívoca, ya que no sería imitación alguna, sino capricho individual; es analógica, lo cual significa que es un inspirarse en un modelo pero de manera no servil, sino libre, viva, dinámica, que transforma. Y en eso consiste la creación, la innovación. Conservación y creación son dos fuerzas que confluyen en el trabajo del artista, ya que siempre está inserto en una tradición artística, pertenece a una época, a su momento sociocultural, pero también supera y trasciende la tradición hasta su momento y puede darle un nuevo sesgo, encauzarla.

De hecho, la imitación es análoga, icónica, y el ícono es triple: imagen, diagrama y metáfora.[201] Hay imitaciones muy apegadas, muy dependientes, y vienen a ser como una imagen del modelo. Otras son demasiado despegadas, libres y hasta erráticas; se quedan en ser una mera metáfora del modelo. En cambio, el diagrama se mueve con soltura en ese lugar intermedio que está entre

201. *Cfr.* Ch. S. Peirce, *Collected Papers*, Ch. Hartshorne y P. Weiss (eds.), The Belknap Press of Harvard University, Cambridge, Mass., 1961, 2.318.

la imagen y la metáfora; es híbrido de las dos, mestizo de apego y distanciamiento en relación con el modelo. En realidad, los buenos artistas son diagramas de sus clásicos, íconos de su tradición. Además, el ícono tiene como contraparte y enemigo al ídolo. El modelo puede ser ícono, y es cuando sirve al artista, y le da la disciplina y la libertad suficientes para trascenderlo. A diferencia de esto, el modelo se vuelve ídolo cuando el artista mantiene respecto de él una esclavitud resentida, una adoración resignada. El artista tiene que seguir un modelo, un molde, una tradición, unos clásicos, pero sin idolizarlos, sin idolatrarlos; tiene que iconizarse a ellos, y también ser ícono suyo, de modo que mantenga ese difícil equilibrio y complicada dialéctica entre seguimiento y libertad.

### La obra de arte

La obra de arte es, a su vez, un ícono del artista. Es, por ello, un ícono del hombre. Allí es donde vemos la aplicación de la analogía a la que he aludido. El hombre analoga la naturaleza a sí mismo, y se analoga a ella, icónicamente. Apropiarse o acercar a sí la naturaleza, de modo que resulte humanizada, es una actividad analógica. Consiste en encontrar y captar la iconicidad, saber rastrearla. La iconicidad humana que tiene la naturaleza no se da sólo en ella misma, como un noúmeno encerrado o escondido en un fenómeno; tampoco lo hace el hombre solamente, no es algo que él construya de la nada; se da en el encuentro entre el hombre y el mundo. No es que las cosas sean bellas sólo por sí mismas; tampoco lo son solamente por la intervención del hombre. Hay un isomorfismo entre ambos. Hay algo más que una materia amorfa para la belleza en las cosas que el hombre informaría de una manera trascendental. Hay un isomorfismo *a priori* de estructuras, no de contenidos, por los que el hombre capta en las cosas la belleza que en ellas hay y que él está capacitado para captar. Ni subjetivismo ni objetivismo puros. Hay que ir más allá del subjetivismo y del objetivismo, hacia un

encuentro analógico del sujeto y el objeto. Un encuentro en un límite analógico que ambos crean, producen.

Para acercar la naturaleza al hombre, hay que captar la analogía que aquélla tiene con él. O la que él tiene con ella. Es un colocarse del hombre, como parte, en el cosmos, tomado como un todo. Es un acto metonímico.[202] ¿Cómo encuentra el hombre su lugar en la totalidad? Hay, por supuesto, una filosofía del hombre subyacente a la teoría estética y a la actividad artística. La del hombre como ícono del cosmos, del universo, de la naturaleza, como la parte en el todo, y el todo en la parte. Es una universalización hecha en el individuo, en la potencialidad o virtualidad universal que se da en el singular; es poder ver el todo en la parte, y no sólo pasar de la parte al todo. Es ver el cuadro completo en el fragmento. Así, el hombre encuentra en el mundo lo que es semejante a él, y lo plasma en la obra de arte. Es lo que dice Octavio Paz, y lo remite a los románticos.[203] Eso no está supeditado al subjetivismo, incluso puede ser más objetivo que todo. Por eso la analogía establece el equilibrio entre lo subjetivo y lo objetivo; pero predomina la subjetividad.

Freud había dicho que lo siniestro (*unheimlich*) se opone a lo familiar, lo usual, lo conocido, lo "hogareño" (*heimlich*).[204] Pero resulta que lo siniestro es lo mismo familiar, que, por obra de la angustia, pierde ese carácter de conocido y se vuelve extraño, peregrino, desconocido y hostil. Eugenio Trías aplica esto a la estética, y escribe *Lo bello y lo siniestro*,[205] donde contrapone lo bello, que nos hace habitable el mundo, con lo siniestro, que nos lo hace no hogareño, huraño. Posiblemente eso "extraño" y "hostil" (no placentero, pues parece que implica trauma de nacimiento, desprendimiento y salida de la placenta) que los románticos veían en

202. La metonimia, según Helena Beristáin, consiste en dos procesos: uno es de pasar del efecto a la causa, y otro es de pasar de la parte al todo. *Cfr.*, su *Diccionario de retórica y poética*, 8a. ed., Porrúa, México, 1997, *sub voce*.

203. *Cfr.* O. Paz, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona-Bogotá, 1990.

204. *Cfr.* S. Freud, "Lo siniestro", en *Obras Completas*, v. 3, Biblioteca Nueva, Madrid, 1996, pp. 2483-2506.

205. *Cfr.* E. Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona, 1982.

la naturaleza, frente al hombre, era la sensación del hombre puesto solo frente a ella, sin los demás hombres, con ese sentimiento de soledad, de abandono, de desprotección, de desvalimiento, que es la angustia. La angustia no es sólo el peligro del ser frente a la nada, también es la amenaza que al ser hace el ente —diríamos, parodiando a Heidegger—. Y es precisamente el riesgo de que el ente, o lo ente, devore al ser, o lo ser. Es cuando resulta que el arte, por ejemplo la poesía, hace el mundo hogareño, desbasta su mecanicismo y lo cubre de simbolismo, para que tenga sentido, sobre todo el sentido del afecto, el lenguaje del afecto de los hombres, que es, precisamente, lo que quita la angustia. El afecto humano es lo que quita la angustia al hombre.

El afecto mismo es lo que está contenido en la simbolicidad de la obra de arte (porque los símbolos surgieron como signos de afecto), su belleza. Es la belleza la que se da como celebración del amor. La belleza, junto con el bien, son los aspectos del ser que mueven la voluntad, además de la razón; el afecto, además del intelecto. Es la belleza uno de los elementos de reducción de la angustia, por el logro de la expansión del afecto. Se quita la angustia, que es estrechez, y sobreviene la expansión del afecto. Se quita la tensión y se da la distensión gozosa y plenificante. Es como el clímax del amor. Es cierto que la creación artística comporta algo de angustia; es cierto, pero se refiere sobre todo a la preparación, a la búsqueda del inicio, a la búsqueda del impulso original, del empuje que desata el proceso de la creación artística, sea breve o prolongado. Pero el crear belleza y el gustar la belleza son algo que aleja la angustia, hace familiar el mundo, hace humana la extraña naturaleza; la hace entraña, entrañable. La creación artística es un acto de sobrepujo de la angustia y la depresión, un momento de creación y reconciliación. Es momento de plenitud. Lo mismo es el acto y el momento de disfrute de lo bello. La creación artística y la apreciación artística, la producción y la contemplación, la encodificación y la decodificación de lo bello son gozosas en su culmen, en su clímax; pero tienen un proceso difícil y arduo, hasta angustioso, de preparación o iniciación.

## Tradición y creación

En la dinámica de la creación artística hay una tensión entre la tradición, los clásicos y la innovación, que implica cierta ruptura. La tradición es un aspecto de sujeción a la repetición; y la creación es una ruptura de la continuidad. Pero no es una ruptura fortuita ni gratuita, ni voluntariosa o arbitraria. Se requiere asimilar la tradición, para poder innovar adecuadamente. Si no, será una innovación por la innovación, sin sustento, sin arraigo en el hombre. No se puede innovar sin límites. La creación artística está supeditada a ciertos límites, impuestos por la misma naturaleza; impuestos, además, por la adecuación a los contemporáneos. Si el arte es comunicación, no mera expresión, el artista tiene que tomar en cuenta su público, sus destinatarios; y, sin romper con su libertad, ha de adaptarse o adecuarse lo más posible a ellos. Si no, se corre el riesgo de no ser comprendido, y será de una manera culpable.

Cuántas veces el artista se queja de incomprensión por parte de sus contemporáneos, se siente más allá de su tiempo, de su época, y se duele; pero en buena medida él tiene la culpa. Debe adaptarse a ellos. Es cierto que no sólo eso. También debe exigírsele a la gente que salga de su mala o deficiente formación estética, de su carencia o pobreza de gusto, y superarse. Exigirle. Pero, como se ve, es una dinámica o dialéctica de aproximación entre artista y público. Y, como lo más seguro es que el pueblo esté más desvalido y desprovisto para realizar su acercamiento al artista, es el artista el que debe negarse más, servir más al otro, y renunciar a ser demasiado "original", para que realice simultánea o conjuntamente una educación estética del pueblo. El artista, en el plano del arte y de la estética, es un ícono para el pueblo. Precisamente porque es un ícono de su pueblo.

La tensión entre tradición e innovación se resuelve analógicamente. No puede tratarse de una tradición unívoca, pues no permite en realidad crear; tampoco de una tradición equívoca, que no tiene asidero; sino de una tradición analógica, que no exige que sus clásicos sean imitados de manera igual, sino analógica,

esto es, de modo sólo semejante y predominantemente diferente. Lo mismo la creatividad no puede ser unívoca, pues sería romper todas las medidas; tampoco equívoca, pues no sabría despegarse de los moldes; sino analógica, en parte fiel y en parte libre, con predominio de la libertad. He dicho que en la analogía predomina la diferencia; por lo tanto, en la actividad artística predominará la creatividad sobre la tradición, y eso parece ir contra la experiencia, además de negar lo que dice Gadamer.[206] Pero hay que entender que aquí el predominio de la creatividad es un ideal a la vez que un reto (y hasta, en parte, una obligación) para el artista. Es el culmen de un proceso. En ese proceso, comienza predominando la imitación de los clásicos, de los moldes, de la tradición; pero poco a poco se va liberando de los modelos hasta que llega a predominar la creatividad.

## Arte y ética: el artista y el pueblo

Hans Robert Jauss, el gran propugnador de la teoría de la recepción, teoría tanto hermenéutica como estética, dice que no podemos negar la presencia de la moral en la estética. Distingue una moral institucional y una moral exploratoria. La primera trataría de imponer la moralidad vigente, y la segunda trataría de describir nuevas experiencias en el ámbito de la moral. Sostiene que en el artista se da, por lo menos, la segunda, y a veces —como en el arte de propaganda— incluso la primera.[207] Aceptando que el artista más bien analiza y critica la moral establecida, y trata de exponer las nuevas situaciones morales que surgen en su momento histórico, vemos que el arte no es neutro moralmente, como algunos han querido hacer creer.

No se trataría, pues, de una moral prescriptiva, como la que intentó todavía hacer Schiller en su obra *El teatro como institu-*

206. *Cfr.* H. G. Gadamer, *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1977, pp. 353 ss.
207. *Cfr.* H. R. Jauss, "La moral problemática de lo estético", en J. Jiménez (ed.), *El nuevo espectador*, Visor, Madrid, 1998, pp. 35-36.

*ción moral* (1784), sino de una moral descriptiva, como la que hizo Goethe en su novela *Werther* (1774), en la que supo dibujar el ánimo desengañado y suicida de los románticos que surgían. Pero también tiene una carga de prescripción o, por lo menos, de señalamiento, pues marcó el camino a muchos en su momento.[208] Lo mismo pasó con lo que desató Baudelaire con su obra *Las flores del mal*, y el ideal del *flanneur*, su tipo de personaje. No se puede escapar de juzgar moralmente a los personajes de la novela o del teatro. Y, de manera proporcional, se da esto en las otras artes, no en balde Dieter Jähnig ha visto la historia del arte como reflejando la historia del mundo.[209]

En la creación artística, como nos lo dice el psicoanálisis, hay una cierta presencia, muy básica y recóndita, pero por ello muy profunda, de la sexualidad. Se da de manera simbólica. Es el instinto, impulso, pulsión de reproducción. Debajo de la creación está la procreación. Mejor estaría decir que hay una intencionalidad procreativa. Es muy distinto crear desde la intencionalidad procreativa, que desde el narcisismo onanista. Hay artistas, demasiado individualistas, que pueden ser muy brillantes, muy innovadores, pero su creatividad se diluye y se deslíe en mero juego subjetivo, mero disfrute de sí mismo, sin trascender hacia los demás, sin esa intencionalidad de don, de entrega generosa al placer de lo bello y a engendrar algo, una obra bella, para los demás.

En cambio, hay artistas que buscan hacer arte como regalo, con algo de don, de donación. No pierde su gratuidad, pero no se queda en lo puramente gratuito como arbitrario, como puramente subjetivista. Van más allá, trascienden, sobrepujan, remontan, llegando hacia los demás, entregados por su intencionalidad de dar generosamente algo a los otros. Lo que sólo se juega, lo que se tira, no es dado con generosidad, es desperdiciado con irresponsabilidad. Mas lo oblativo, lo que se da en donación, es reflejo, ícono, de la generosidad del ser, se difunde en los entes, y derrama

208. *Ibid.*, pp. 41-42.
209. *Cfr.* D. Jähnig, *Historia del mundo: historia del arte*, FCE, México, 1982.

belleza en todo. Se trata de hacer arte con trabajo y juego, esto es, no como mero juego, como mero divertimiento, encerrado en uno mismo, egoísta y narciso, solipsista y —a la postre— suicida, sino arte oblativo, generoso, que piense en los demás, en dejar un mensaje positivo para los otros.

Hay una creatividad ególatra, y hay una creatividad mejor, superior, que rebasa el puro egoísmo y avanza hacia la preocupación por los demás. Es la superación del mero "ser brillante" (que suele tener el narcisista) al "ser excelente". Sin ser un arte moralizante, toma muy en cuenta la ética y hasta llega a tener contenidos éticos. Cada vez más en la actualidad la moral ha vuelto a conectarse con todas las ciencias y disciplinas de las que la modernidad la había desligado. Hay también una relación entre la estética y la moral, el arte y la ética. Pero, sobre todo, nos referimos a la ética como norma o ideal regulador que guía al artista. Es falso que el arte sea moralmente neutro. Tan falso como decir que la ciencia sea moralmente neutra.

Muchos artistas, sobre todo escritores y cineastas, con el pretexto de que la moral no tiene nada que ver con el arte, hacen, sin darse cuenta, arte inmoral, lo cual es una postura igualmente moralista, pero de signo contrario, disolvente, transgresor. No se diga, pues, que el arte nada tiene que ver con la moral. So pretexto de esa neutralidad moral, se hace pornografía y hasta perversión. Kierkegaard decía que el nivel de lo estético, cuyo valor principal es "lo interesante", es el más elemental, y que el hombre debe acceder al nivel de lo ético.[210] Es decir, el nivel de lo estético está supeditado al de lo ético; al menos para ciertas cosas y en cierta medida. No se trata, como he dicho, de hacer un arte moralizante, sino de moralizarlo; nada más; pues es autorrefutante pretender que el arte nada tiene que ver con la moral; ésa es ya una actitud y postura moral por sí misma.

210. *Cfr.* S. Kierkegaard, *Estadios en el camino de la vida*, Santiago Rueda, Buenos Aires, 1952.

Al plantearse el problema de la relación entre arte y moral, nos encontramos con que el arte no es neutral moralmente. La ciencia sí puede serlo, porque atañe al intelecto; al menos, puede ser neutra en principio, y solamente su uso, que es prolongación de su contemplación, se vuelve moralmente bueno o malo (por ejemplo, estudiar un virus para combatirlo con la medicina adecuada o para usarlo en una guerra biológica). Pero el arte también atañe a la voluntad, puede inclinar a ser mejor o peor en sentido moral. Además, el arte es un medio, no un fin. El fin es la perfección integral del hombre, y el goce estético debería ayudar a conducir hacia él, o por lo menos no estorbarlo.

## Arte y filosofía política: el papel del artista en la sociedad

El artista cumple, ciertamente, un papel en la sociedad. Pero ha sido sumamente discutido. Desde Platón, que limitaba mucho la injerencia de los artistas en la *República*, y casi expulsaba al poeta de ella, hasta los románticos, que vieron al artista como una especie de sacerdote, profeta y rey, todo junto.

El artista tiene una función más modesta que la que le asignaban los románticos, pero más noble que la que le asignaban Platón y muchos otros que lo han visto con recelo. Frente a quienes lo ven como un objeto de ornato en la sociedad, como algo caracterizado por su inutilidad, hay que decir que el artista forma parte de la conciencia de la sociedad en la que vive y, frente a los que casi lo endiosan, hay que decir que no llega a tanto, pero sí alcanza a ser la manifestación de lo más sutil del alma del pueblo o, si se prefiere, de la cultura del mismo en ese momento.

El artista ha sufrido mucho para encontrar su lugar en la sociedad. A veces parece tener un lugar principal en ella; a veces, no parece encontrar acomodo. En ocasiones es exaltado; otras, padece hasta hambre, debido a que la sociedad no parece valorar su trabajo ni sus productos. Son conocidos los trabajos que se hicieron, por parte de filósofos marxistas, acerca de la situación del artista

en una sociedad capitalista.[211] En ellos se resalta el menosprecio que el capitalismo ha tenido por el artista, ya que el valor de cambio hace que el valor de uso que posee el arte sufra menoscabo. Por eso el artista sufría exclusión y marginalidad.

Los románticos exaltaron al artista, encumbrándolo al puesto de sacerdote y profeta, casi de rey.[212] A veces daba la impresión de que regía la política y la sociedad misma. El artista llegaba a tener el papel del filósofo, como consejero de las autoridades y rector del pueblo. En cambio, en épocas en las que sobresalía el positivismo, el papel del artista decaía, y, por obra del cientificismo y de la tecnocracia, el arte era relegado.

Lo que sí parece claro, al trasluz de la historia, es que el artista ha realizado una labor de educador. Ya simplemente al dar educación artística o estética hace esa labor, pues él, de alguna manera, va educando el gusto del pueblo. Claro que eso será lo ideal, pues muchas veces el artista no educa. Pero, en fin, esta educación ha de entenderse no como un entregar contenidos representacionales, sino marcar un rumbo, una actitud. Por así decirlo, está más del lado del sentido que del lado de la referencia.

***

El artista es como la conciencia simbólica de un pueblo, es como el juicio de gusto de toda una sociedad, es el que orienta la experiencia estética, aun sin proponérselo. Por eso es irresponsable y hasta culpable el no tomar en cuenta la repercusión de sus obras. Si son honestas y cuidadosas, harán un bien; si son descuidadas, productos del capricho, de la insatisfacción o del resentimiento, provocarán daño. De hecho, toda expresión que alcanza un público tiene repercusión; no es inocua o neutral. También las obras de arte, los productos artísticos, a pesar de su aparente inocuidad, tie-

211. *Cfr.* A. Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo*, Era, México, 1975.

212. *Cfr.* P. Bénichou, *La coronación del escritor. 1750-1830*, FCE, México, 1981, pp. 22 ss., y 74 ss.

nen un efecto en la gente. Y esto puede ser en el ámbito puramente estético, por supuesto; pero también en el ámbito moral, político y hasta antropológico, o de concepción del hombre a través de la concepción de la cultura. Por eso es tan importante ser responsable en la estética, ya que ella repercute sobre todo un pueblo.

# BIBLIOGRAFÍA

Adorno, T. W., *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1971.

Agustín, san, *Obras*, BAC, Madrid, 1946.

Aldrich, V. C., *Philosophy of Art*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1963.

Aristóteles, *Poética*, UNAM, México, 1945.

Aumann, J., *De pulchritudine inquisitio philosophico-theologica*, Tipografía Moderna, Valencia, 1951.

———, "La belleza y la respuesta estética", en *Revista de Filosofía*, Madrid, X/36, 1951.

Balthasar, H. U. von, *Gloria. Una estética teológica*, Encuentro, Madrid, 1985.

Baumgarten, A. T., *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, Aguilar, Buenos Aires, 1960.

Bayer, R., *Historia de la estética*, FCE, México, 1965.

Beardsley, M. y J. Hospers, *Estética. Historia y fundamentos*, Cátedra, Madrid, 1997.

Bénichou, P., *La coronación del escritor. 1750-1830*, FCE, México, 1981.

Benjamin, W., "La obra de arte en la época de la reproductibilidad", en *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid, 1973.

Beristáin, H., *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1997.

Beuchot, M., "La belleza y la estética según San Alberto Magno", en *El espíritu de la filosofía medieval*, UNAM, México, 1994.

———, *Posmodernidad, hermenéutica y analogía*, Universidad Intercontinental-Miguel Ángel Porrúa, México, 1995.

———, *Realidad e interpretación en la filosofía actual*, Instituto de Investigaciones Filosóficas-UNAM, México, 1996.

———, *Tratado de hermenéutica analógica*, 2a. ed., UNAM-Ítaca, México, 2000.
———, *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, MÉXICO, 1998.
———, *La retórica como hermenéutica y pragmática*, Ánthropos, Barcelona, 1999.
Bruyne, E. de, *Estudios de estética medieval*, 4 vols., Gredos, Madrid, 1959.
———, *Historia de la estética*, 2 vols., BAC, Madrid, 1963.
Camón Aznar, J., *El arte desde su esencia*, Espasa-Calpe, Madrid, 1968.
Carritt, E. F., *Introducción a la estética*, FCE, México, 1951.
Cassirer, E., *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, FCE, México, 1978.
Cencillo, L., *Experiencia profunda del ser*, Gredos, Madrid, 1959.
Clemente, J. E., *Estética del contemplador. Notas para una comprensión de la pintura moderna*, Nova, Buenos Aires, 1960.
Conde Gaxiola, N., *Dos aplicaciones de la hermenéutica analógica: el urbanismo y el turismo*, Torres Asociados, México, 2002.
Cravero, J. M., "Del fenómeno estético a la naturaleza de lo bello en el pensamiento de Santo Tomás", en *Sapientia*, 26, 1971.
Dacal, J. A., *Estética*, Porrúa, México, 1999.
Deleuze, G., *El pliegue*, Paidós, Barcelona, 1989.
Eco, U., *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Bompiani, Milán, 1956.
———, *Arte y belleza en la estética medieval*, Lumen, Barcelona, 1997.
Eyot, Y., *Génesis de los fenómenos estéticos*, Blume, Barcelona, 1980.
Febrer, M., *Filosofía de la belleza y del arte*, ITH, Barcelona, 1993.
Ferraris, M., *Estetica razionale*, Raffaello Cortina, Milán, 1997.
Forment, E., "La trascendentalidad de la belleza", en *Thémata*, 9, 1992.
Foucault, M., *Nietzsche, Freud, Marx*, Anagrama, Barcelona, 1970.
———, *Las palabras y las cosas*, 10a. ed., Siglo XXI, México, 1978.
Freud, S., "Lo siniestro", en *Obras completas*, 3 vols., Biblioteca Nueva, Madrid, 1996.
Frías, M. A., *Arquitectura y percepción*, Cuadernos de Anuario Filosófico, Pamplona, 2001.
Gadamer, H. G., *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1977.
———, "¿El fin del arte? Desde la teoría de Hegel sobre el carácter pasado del arte hasta el antiarte de la actualidad", en *La herencia de Europa*.

*Ensayos*, Península, Barcelona, 1990.

García Bacca, J. D., *Sobre estética griega*, Imprenta Universitaria, México, 1943.

———, "Comentarios" a M. Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Ánthropos, Barcelona, 1989.

García Noblecía, R., "Cultura y arte inmersivo. Estética y nuevas tecnologías", en M. T. Ramírez (coord.), *Variaciones sobre arte, estética y cultura*, UMSNH, Morelia, 2002.

Geulen, E., *The End of Art. Readings in a Rumor after Hegel*, Stanford University Press, Stanford, 2006.

Ghyka, M. C., *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Poseidón, Barcelona, 1977.

Gilson, E., *The Arts of the Beautiful*, Ch. Scribner's Sons, Nueva York, 1966.

Goethe, J. W., *Obras*, Aguilar, Madrid, 1991.

Goodman, N., *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*, Seix Barral, Barcelona, 1976.

Hegel, G. W. F., *L'art symbolique (esthétique)*, Aubier-Montaigne, París, 1964.

———, *De lo bello y sus formas (estética)*, 4a. ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1969.

———, *Lecciones de estética*, La Pléyade, Buenos Aires, 1977.

Heidegger, M., *El ser y el tiempo*, FCE, México, 1944.

———, *Arte y poesía*, 2a. reimpr., FCE, México, 1978.

Innerarity, D., *La irrealidad literaria*, Eunsa, Pamplona, 1995.

Jähnig, D., *Historia del mundo: historia del arte*, FCE, México, 1982.

Jauss, H. R., "La moral problemática de lo estético", en J. Jiménez (ed.), *El nuevo espectador*, Visor, Madrid, 1998.

Kant, I., *Crítica de la razón pura*, Losada, Buenos Aires, 1938.

———, *Crítica de la razón práctica. Crítica del juicio. Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, El Ateneo, Buenos Aires, 1951.

———, *Lo bello y lo sublime*, 7a. ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1982.

Kierkegaard, S., *Estadios en el camino de la vida*, Santiago Rueda, Buenos Aires, 1952.

———, *Estética y ética en la formación de la personalidad*, 2a. ed., Nova, Buenos Aires, 1959.

Lobato, A., *Ser y belleza*, Herder, Barcelona, 1965.
Lulio, R., "Doctrina pueril", en J. Marías (ed.), *La filosofía en sus textos*, 2a. ed., Labor, Barcelona, 1963.
Maritain, J., *Arte y escolástica*, Club de Lectores, Buenos Aires, 1972.
Melendo, T., "La expansión perfectiva del ente en el trascendental *pulchrum*", en *Estudios Filosóficos*, 35, 1986.
Mercier, D., "Lo bello en la naturaleza y en el arte", *La filosofía en el siglo XIX*, Daniel Jorro, Madrid, 1904.
Meumann, E., *Sistema de estética*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1947.
Nédoncelle, M., *Introduction á l'esthétique*, PUF, París, 1963.
Nietzsche, F., *El origen de la tragedia*, Aguilar, Buenos Aires, 1951.
Olvera Romero, C., *Hermenéutica analógica y literatura*, Primero Editores, México, AC Editores, Colombia, 2000.
Ortega y Gasset, J., *La deshumanización del arte*, Revista de Occidente, Madrid, 1925.
Osborne, H., *Estética*, FCE, México, 1976.
Paz, O., *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona-Bogotá, 1990.
Peirce, Ch. S., *Collected Papers*, Ch. Hartshorne y P. Weiss (eds.), The Belknap Press of Harvard University, Cambridge, Mass., 1961.
Platón, *República*, UNAM, México, 1971.
Plazaola, J., *Introducción a la estética*, BAC, Madrid, 1973.
Plotino, *Enéadas*, Aguilar, Madrid, 1955.
Presas, M. A., *La verdad de la ficción*, Almagesto, Buenos Aires, 1997.
Ramírez, M. T. (coord.), *Variaciones sobre arte, estética y cultura*, UMSNH, Morelia, 2002.
Ricoeur, P., *La metáfora viva*, Europa, Madrid, 1980.
———, *Temps et récit*, du Seuil, París, 1983.
———, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*, du Seuil, París, 1986.
Rubert de Ventós, X., *La estética y sus herejías*, Anagrama, Barcelona, 1974.
Sanabria, J. R., "Trascendentalidad de la belleza en el pensamiento de Santo Tomás", en *Sapientia*, 29, 1974.
Sánchez de Muniáin, M., *Estética del paisaje natural*, Aldus, Madrid, 1945.
Sánchez Vázquez, A., *Estética y marxismo*, Era, México, 1975.
Sciacca, M. F., *Perspectivas de nuestro tiempo*, Troquel, Buenos Aires, 1958.

Sebeok, T. A., *Signos: una introducción a la semiótica*, Paidós, Barcelona, 1996.

Tomás de Aquino, santo, *Summa Theologiae*, BAC, Madrid, 1950.

Trías, E., *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona, 1982.

———, "El laberinto de la estética", en J. Jiménez (ed.).

Valensise, *Dell'estetica secondo i principi dell'angelico dottore S. Tommaso*, 2a. ed., Desclée-Lefebvre e C., Roma, 1902.

Valverde, J. M., *El barroco. Una visión de conjunto*, Montesinos, Barcelona, 1985.

Vargas Montoya, S., *Estética o filosofía del arte y de lo bello*, Porrúa, México, 1979.

Vattimo, G., *Introducción a Heidegger*, Gedisa, México, 1990.

———, *Introducción a Nietzsche*, Península, Barcelona, 1996.

———, "Arte e identidad. Sobre la actualidad de la estética de Nietzsche", en *Diálogo con Nietzsche*, Paidós, Barcelona, 2002.

Villalpando Nava, J. M., "Necesidad de una enseñanza sistemática, general y obligatoria de la asignatura de estética, en el nivel medio-superior", en *Logos*, 89, 2002.

Weidle, W., *Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes*, Emecé, Buenos Aires, 1943.

Wittgenstein, L., *Estética, psicoanálisis y religión*, Sudamericana, Buenos Aires, 1976.

Zambrano, M., *Filosofía y poesía*, FCE, México, 1996.

# ÍNDICE

Se terminó de imprimir en los talleres de EDICIONES PAULINAS, S.A. de C.V. - Calz. Taxqueña No. 1792 - Deleg. Coyoacán - 04250 México, D.F., el 17 de Abril del 2012. Se imprimieron 1,000 ejemps. más sobrantes de reposición.